3 1761 07367709 8

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/diegotischenskul00wald

Heft 96.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DIE GOTISCHEN SKULPTUREN AM RATHAUS ZU BREMEN

UND IHR ZUSAMMENHANG MIT KÖLNISCHER KUNST

VON

E. WALDMANN.

MIT 29 TAFELN.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1908

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894.)

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50

2. **Meyer-Altona, Ernst,** Dr., Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —

3. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50

4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —

5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —

6. **Weisbach, Werner,** Dr., Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —

7. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —

8. **Weisbach, Werner,** Dr., Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —

9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —

10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. 6. —

11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50

12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —

13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —

14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —

15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —

16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —

17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —

18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —

19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —

20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —

21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —

22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —

23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —

24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am ‹Evangelium longum› (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —

25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —

26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50

28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —

29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —

30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. 4. —

31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —

32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —

33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —

34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —

DIE GOTISCHEN SKULPTUREN AM RATHAUS ZU BREMEN

UND

IHR ZUSAMMENHANG MIT KÖLNISCHER KUNST

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
96. HEFT.

DIE GOTISCHEN SKULPTUREN
AM
RATHAUS ZU BREMEN
UND IHR ZUSAMMENHANG MIT KÖLNISCHER KUNST

VON

E. WALDMANN.

MIT 29 TAFELN.

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1908

NB
586
B7W3

LIBRARY
AUG - 4 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

1094542

MEINEM LEHRER

GUSTAV PAULI

VEREHRUNGSVOLL GEWIDMET

VORBEMERKUNG.

Die Geschichte der hochgotischen und spätgotischen Skulptur ist noch nicht geschrieben. Das Material harrt noch einer systematischen Sammlung, die mit den Details als mit bekannten, «fertigen» Dingen arbeiten könnte. Bis dahin ist eine Behandlung der Einzelfragen von der Basis lokaler Forschung aus notwendig. Daß diese in ihrem Verlauf durchaus nicht immer bloß lokale Bedeutung haben wird, ist an sich wahrscheinlich: Die unendlich vielen Orte, an denen wir Monumente der Bildhauerkunst aus jenen mittelalterlichen Zeiten finden, waren nicht unabhängig voneinander in ihrer Kultur und ihrer Kunst. Es müssen sich einige Hauptflüsse der Entwicklung aufzeigen lassen, in deren Stromnetz auch die Nebengewässer eingefügt werden können.

Zu einer solchen Aufklärungsarbeit einen Beitrag zu liefern, ist der Zweck der hier vorgelegten Untersuchung.

INHALT.

Kapitel I:

Die Fragestellung. Die Aussagen der Akten (Baurechnungen). Der Anteil der beiden Hauptmeister des Gebäudes 1

Kapitel II:

Inventarisierung der vorhandenen Skulpturen. — Ihre ehemalige Bedeutung. — Sind die Statuen des Kaisers und der Kurfürsten als Bildnisse aufzufassen, oder sah das Mittelalter in ihnen symbolische Standesporträte? — Die Bedeutung der Idealfiguren, Propheten und Weisen 6

Kapitel III:

Der Stil der Skulpturen. — Das dekorative Element. — Aufbau und Ponderierung. — Gewand- und Faltenstil. — Kunst des Ausdrucks 20

Kapitel IV:

Die Stellung dieser Skulpturen innerhalb der deutschen Kunst. — Ueberblick über die Plastik des 14. Jahrhunderts nach ihren allgemeinsten Zielen und Bedingungen. — Die Rolle, die Bremen in diesem Gesamtbilde einnimmt: Eine eingesessene bremische Skulptur gibt es nicht. — Die Werke in den Nachbarorten Westfalen, Rheinland und Köln. — Stilvergleichung: Die Propheten im kölnischen Rathaus. — Kölnische Steinplastik um 1400. — Gefühlsgehalt der kölnischen Malerei. — Resultat: Die Bremer Skulpturen abhängig von der Kölner Plastik. — Ikonographischer Befund: Der Typus von Kaiser und Kurfürsten als Schmuck von Profanbauten im Rheinland entwickelt. Aachen, Mainz, Köln. — Kaiser und Kurfürsten mit «Propheten» in Köln im Rathaus. — Politische Beziehungen zwischen Bremen und Köln: Köln hat Bremen oft zum Vorbild gedient. — — Zusammenfassung der Ergebnisse 37

KAPITEL I.

Einleitung.

Das Rathaus zu Bremen, dessen Statuenschmuck den Gegenstand der hier vorgelegten Untersuchung bildet, verdankt den großen Ruhm seiner Schönheit nicht nur seinem ursprünglichen Charakter, nicht nur dem Aussehen, das es zur Zeit seiner Entstehung besaß. Vielmehr beruht diese Schönheit auf einer Vereinigung verschiedener Elemente, einer jener selten glücklichen Vereinigungen, in denen sich Kraft, Würde und Ernst mit Heiterkeit und anmutigem Spiel frei verbanden. In gotischer Zeit, im Anfang des 15. Jahrhunderts erbaut, erhielt es sein feines Gewand und den wesentlicheren Teil seines Zierats in der Periode der Spätrenaissance, und erst das Zusammenspiel dieser von Grund auf so verschiedenen Charaktere hat ihm jene Schönheit verliehen, die uns heute so bezaubert. — Unsren Augen, die durch soviel Reichtum verwöhnt sind, würde nun vielleicht der ursprüngliche Bau etwas gar zu massig und wuchtig erscheinen. Wenn man sich die schönen Friese, die Balustrade, die skulptierten Säulen und das durchbrochene Geländer hinwegdenkt, wenn man auf das hohe Dach verzichtet und den Risalit zu einer kleinen Laube erniedrigt, dann bleibt als Kern ein schweres Gebäude, dessen einziger Schmuck — außer einer Reihe von bemalten Schilden unter der Zinnenreihe — eine Anzahl von Sandsteinfiguren bilden, die vor den Ziegelwänden zwischen den Fenstern stehen oder in zusammengedrückter Haltung, halb im Schatten, die schmalen Ecktürme tragen. Aber

diese ehemals bemalten Steinfiguren, die heute etwas hinter den spielenden Reichtum der Renaissanceskulpturen zurücktreten — ihr unterer Teil wird dem Auge des Beschauers fast durch die davorgelegte Balustrade verdeckt — waren für den Charakter des ursprünglichen Ganzen doch sicher höchst ausdrucksvoll und bedeutend, und für die Zeitgenossen, für die Bremer vom Anfang des 15. Jahrhunderts, sind sie außerdem noch seltsam und fremd gewesen. Dergleichen gab es vorher in Bremen nicht. Und wenn wir heute die einzelnen Statuen betrachten und auf ihren Kunstgehalt prüfen, drängt sich uns die Frage auf: «Woher stammen diese Skulpturen, diese Kaiser und Kurfürsten, diese Propheten und Weise?» Eine bremische Plastik, die sich auf Handwerkstraditionen aufbaut und die Existenz dieser doch mehr oder minder bedeutenden Werke verständlich machen würde, gab es nicht. Die Stadt ist überhaupt arm an eigener Kunst. Dinge, wie etwa in Hamburg die Malereien und Schnitzereien des Meisters Bertram und des Meisters Franke, sind bisher in Bremen nicht bekannt geworden und werden auch nicht bekannt werden, und wenn die Bremer des Mittelalters Verlangen nach Kunstwerken spürten, so waren sie gezwungen, sich die Künstler und Handwerker von auswärts zu verschreiben. So ist man auch bei Beantwortung der Frage, woher auf einmal diese bedeutenden Statuen am Rathaus gekommen seien, angewiesen auf ein Forschen nach auswärtiger Skulptur, ob man vielleicht eine Schule finden könne, von der diese Kunst ausgestrahlt sei. — Daß eine solche a priori gestellte Frage die einzige ist, die eine halbwegs sichere Gewähr für eine befriedigende Antwort bietet, lehrt uns die Aussage der Akten, die in Form von Baurechnungen vorliegen. Es ist nötig, ihren wesentlichsten Inhalt hier kurz anzugeben.[1]

Der Bau des Rathauses wurde im Jahre 1404 beschlossen und im Jahre 1405 begonnen. Am 6. Mai 1405 wurde der Grundstein gelegt, im September standen die Außenmauern, im Winter wurden die Standbilder, das Maßwerk an den Fenstern,

---

[1] Ehmck und Schuhmacher: Das Rathaus zu Bremen. Bremisches Jahrbuch. II. S. 260 ff. Kapitel 1: «Die Rechnungen über den Bau von 1405—1407».

die Türrahmen und die bunten «Schildereien» begonnen, und im Oktober des Jahres 1406 konnte der Dachstuhl des Baus gerichtet werden. Im Februar des folgenden Jahres (1407) werden die Baurechnungen abgeschlossen. — Im Winter 1405 und im Lauf des Jahres 1406 sind also die in Rede stehenden Statuen entstanden. Ihre Verfertiger werden mit Namen genannt, ein Meister Johannes und ein Meister Henning, außerdem waren noch viele Gesellen beschäftigt. Der leitende Meister war Johannes, denn außer dem üblichen Tagelohn für die Meister erhielt er ein Jahresgehalt.[1] Er wird an verschiedenen Stellen der Rechnungen «Bildhauer» oder «Steinhauer» genannt und von ihm allein wird berichtet, daß er die «Formen», die Holz-Modelle der Steinmetzarbeiten herstellte und kolorierte.[2] Auch die Bemalung der fertigen Skulpturen wurde seinen Händen anvertraut.[3] Er scheint sich eines besonderen Ansehens erfreut zu haben, denn ihm wurden verschiedene Extravergütungen gewährt — ein weitgehender Vorschuß[4] wurde ihm bewilligt, seiner Frau wurde ein Geschenk in Bargeld gegeben, und ihm selber schlachtete der Rat einen Ochsen.[5]

Dieser Steinhauermeister Johannes war kein Bremer, sondern hielt sich nur für die Dauer seiner Arbeit in der Stadt auf. Der Rat mietete ihm und seiner Frau für diese Zeit ein Haus.[6] Seine Heimat ist nicht bekannt. Ehe er nach Bremen kam, war er in Hannover, und er ritt auch verschiedentlich während seiner Arbeit am Rathaus wieder dorthin. Aber man darf hieraus doch noch nicht folgern, daß er ein Hannoveraner war und einer etwa dort bestehenden Bauhütte und Skulptorenschule angehörte. Denn eine eingesessene hannoversche Plastik gab es ebensowenig wie eine bremische. Vielmehr hat er dort nur

---

[1] Rechnungsbuch (Brem. Jahrb. II. S. 362) p. 82. Z. 4.

[2] «item mester Johanne den steenhouwere 4 gr. vor 2 brede tho der Formen des rathuses, do he de maken wolde.» p. 7. Zeile 11. — s. auch p. 12. Z. 26.

[3] Rechnungsbuch p. 112. Z. 6: «item mester Johannes 10 gr vor menien (Mennige) unde vor linolig dar he en belde med drenkede.»

[4] Vom 8. März bis zum 16. Juni erhält er im ganzen 14 Mark Vorschuß.

[5] Rechnungsbuch p. 52. Z. 21.

[6] Rechnungsbuch p. 52. Z. 17.

den Steinkauf geregelt; der Graustein, der am gotischen Bremer Rathause verwendet wurde, ist Deistersandstein, aus der Nähe von Hannover. Johannes war also wohl ein reisender Meister, einer von denen, die ihre Kunst in verschiedenen Städten nacheinander ausübten und den Stil ihrer Heimatschule verpflanzten und verbreiteten.[1] —

Ob der Meister Henning, der neben Johannes tätig war, aus Bremen stammte, ist nicht sicher. In den Ratsrechnungen findet man neben seinem Namen manchmal den Zusatz: «in dem Gasthuse», was dafür sprechen könnte, daß er auch von auswärts gekommen war und keinen eigenen Wohnsitz in der Stadt hatte. Aber das ist nur eine Vermutung, der auf der andern Seite doch der sehr nordwestdeutsche Klang seines Namens gegenüber steht. Indessen ist die Frage nach seiner Herkunft nicht allzu wichtig. Die künstlerische Leitung lag ja nicht in seinen, sondern in Meister Johannes Händen, wie wir gesehen haben. Er erhält nur den üblichen Meisterlohn, keinen Jahresgehalt; «Formen» hat er nicht hergestellt; daß er, wie der Bildhauer, zugleich auch die Statuen bemalte, ist nicht überliefert, und so scheint er, nach allem, ein im wesentlichen ausführender, nicht erfindender Steinmetz gewesen zu sein.

So stimmt das Bild, das wir nach Erwägung der allgemeinen kunsthistorischen Lage in Bremen um 1400 annehmen mußten, überein mit den Tatsachen, die uns die Akten bieten: Als die Stadt Bremen sich ein Rathaus bauen wollte, holte sie sich, da keine einheimische Bauhütte vorhanden war,[2] die künstlerischen Kräfte für die Bauleitung von auswärts.

Es ist nun Sache der kunsthistorischen Untersuchung, nachzuforschen, welchem Kunstkreis dieser Meister Johannes angehört hat. Man darf nicht eine Biographie dieses Unbekannten erwarten; ja, nicht einmal Zuweisungen etwaiger anderer Werke an seine Hand sollen versucht werden. Dazu ist der Charakter dieser Standbilder, die untereinander verschieden an Qualität

---

[1] So weiß man von einem in Lübeck tätigen Erzgießer, Apengeter, der vor seiner Lübecker Tätigkeit in Kolberg war und nachher nach Kiel weiterzog. Siehe A. Goldschmidt: Lübecker Plastik. S. 8.

[2] S. G. Pauli: Die bremischen Steinhauer um 1600. Bremisches Jahrbuch. Band XVI. S. 32 ff.

sind, zu überwiegend handwerklich. Sondern, wenn es uns gelingt, die einfachste und naheliegendste, vorhin schon ganz allgemein erhobene Frage zu lösen, nämlich die: «Woher kommen auf einmal in Bremen diese in ihrer Art bedeutenden Werke», dann ist das auf methodischem Wege Erreichbare erreicht. Mehr dürfen wir nicht wollen, da ja die Kenntnis der Akten diese Fragestellung nur rechtfertigen, nicht aber über sie hinausführen konnte.

KAPITEL II.

Die Standbilder, die an den Wänden des Rathauses zwischen den Fenstern des ersten Stockes stehen, lassen sich nach ihrer gegenständlichen Bedeutung in zwei Gruppen scheiden: An der dem Markte zugekehrten Südseite, die in dem Umbau von 1609—1612 zur Schauseite entwickelt wurde, stehen acht repräsentative Figuren, der deutsche Kaiser und die sieben Kurfürsten. An den beiden Schmalseiten je vier Idealfiguren; im Westen vier «Propheten» oder «Philosophen»; an der Ostseite drei solche Weise und ein Heiligenbild, die Statue des St. Petrus, des Schutzheiligen des benachbarten Domes. Zu diesen beiden Statuengruppen kommt dann noch eine architektonisch dekorative Tragfigur; sie hat ihren Platz unter dem nordwestlichen Ecktürmchen.[1]

---

[1] pag. 82. Z. 22.: «item mester Johanne 7 güldene vor 2 belden unde de twe torne uppe dat nordende.» Die andre hier genannte Figur ist nicht mehr erhalten. Ebensowenig wie die bei den unter den Ecktürmen der Südseite befindlichen, deren ehemalige Existenz durch die Abbildung in Dilichs Chronik vom Jahre 1604 bezeugt wird. (Abb. 2.) —

Auch die Zahl der Standbilder war ursprünglich größer als heute. Es findet sich im Rechnungsbuch ein Posten für weitere vier Statuen. (p. 69. Z. 1), die vermutlich an der (nördlichen) Rückseite des Gebäudes aufgestellt und wahrscheinlich ebenfalls von Meister Johannes gearbeitet waren. Aber es fehlt von ihnen jede Spur, Literarisch weiß man sonst nichts von ihnen, eine alte Abbildung von dieser Seite des Rathauses ist nicht bekannt, und so mögen sie im Verlauf unserer Untersuchung übergangen werden. — Bei dieser Gelegenheit mag auch erwähnt sein, daß die Statuen der Südseite, also der deutsche Kaiser und die Kurfürsten, nicht an ihren ursprünglichen Plätzen stehen; sondern bei dem Umbau von 1609—12, als der mächtige Risalit vor die Mitte der Front gesetzt wurde, mußten sie ihm Platz machen. Die vier links stehenden (der deut-

Das Material der Statuen ist ein graugelblicher ziemlich fester Sandstein. Er hat den Einflüssen des Wetters gut standgehalten, wohl zum großen Teil infolge des schützenden Farbenüberzuges, von dem noch in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts beträchtliche Spuren zu finden waren und auch jetzt noch nicht alle Reste verschwunden sind. Die Erhaltung der einzelnen Figuren ist, bis auf die des Kurfürsten von Brandenburg, deren Kopf ergänzt ist, sehr gut, die wenigen sonst noch vorhandenen Schäden, ein paar fehlende Schwerter, eine abgebrochene Kopfbedeckung, sind wohl durch Menschenhand, vielleicht beim Versetzen, entstanden. Nur der Kopf der Statue des Böhmenkönigs weist einen Sprung auf, der durch eine Eisenklammer zusammengehalten wird. Sonst ist alles Vorhandene intakt.

Am gotischen Bau waren die Standbilder mit Metalldübeln in die Ziegelmauer eingelassen.[1] Sie stehen auf Konsolen («capitelle» werden sie im Rechnungsbuch genannt) und werden von spitzen Baldachinen («symborien» = cimborium) bekrönt. Die Höhe der einzelnen Figuren ist ca. 2 Meter, die Gesamthöhe von Figur, Plinthe und Konsole ca. $2\,^1/_2$ Meter. Den hier beigegebenen Abbildungen, die eine eingehende Beschreibung unnötig machen, seien nur folgende Bemerkungen hinzugefügt. Wir beginnen an der Marktseite, an der südwestlichen Ecke, mit der Figur des Kaisers.

1. Der Kaiser. (Abb. 3.) Er ist waffenlos, im Gegensatz zu den Kurfürsten; er trägt nur Krone, Szepter und Reichsapfel. Bekleidet ist er mit einem langen, in den Hüften durch einen Riemengürtel zusammengehaltenen Rock und einem weiten Mantel. Außerdem trägt er um den Leib einen tiefsitzenden Plattengürtel, den «Dupfing», («Dupsing», «Dusing»), dessen große runde Agraffe als Ornament einen Vierpaß

---

sche Kaiser und die drei geistlichen Kurfürsten) wurden je um einen Platz nach der südwestlichen Ecke verschoben, die andren vier, (die weltlichen Kurfürsten), wurden entsprechend nach der südöstlichen Ecke gerückt, was um so leichter geschehen konnte, als gleichzeitig ja die Ecktürme an dieser Seite abgetragen wurden.

[1] Das Vorkommen eines Püsters (Handblasebalg) und vieler Pfunde Blei zum Löten des Grausteins in den Baurechnungen (p. 18. Z. 4) und das Löten mit Klammern (p. 22. Z. 4.) weist darauf hin.

zeigt.[1] — Seine Hände sind unbedeckt, im Gegensatz zu den Kurfürsten, die Handschuhe tragen. Die Konsole, auf der die achteckige Plinthe der Figur ruht, wird durch einen lächelnden Frauenkopf gebildet, dem zwei junge Löwen über die Schultern schauen.

2. Der Kurfürst von Mainz. (Abb. 4.) Er ist als solcher kenntlich an dem Wappen, das er auf dem Schilde trägt, dem sechsspeichigen Rad. Außer dem dreieckigen Turnierschild ist er noch mit einem Schwert bewaffnet; auch er trägt das tiefgegürtete Schwertband. Auf seinen geistlichen Stand weißt nichts hin. Er ist barhäuptig, um seinen Hals legt sich eine Kapuze. Seine Tracht besteht aus einem faltigen Rock, einem enganliegenden Wams mit maßvoll eingeschnürter Taille und kurzen Aermeln, und dem auf der Brust durch eine Spange gehefteten Mantel. — Die Konsole ist eine kleine Engelsfigur, welche die Plinthe mit ihrem Nacken und den beiden zurückgebogenen Händen trägt.

3. Der Kurfürst von Trier. (Abb. 5.) Er trägt einen kurzen Rock und keinen Gürtel. Auf der Brust, über dem weiten Mantel, liegt eine große Kette, die um den Nacken geschlungen ist. Die Beine sind eng geschient, die Knie durch Kacheln geschützt. Bewaffnet ist er mit Schwert und Dolch: das Kreuz auf dem Wappenschild war ehemals rot, der Grund weiß. — Die Konsole zeigt den bärtigen Kopf eines Mannes, der in seinen Armen einen Dachshund trägt.

4. Der Kurfürst von Köln. (Abb. 6.) Die Tracht ist hier im wesentlichen ähnlich wie die beim Trierer; die Brustkette fehlt, ebenso der Dolch. Neu ist bei ihm die runde, dem späteren Kurhut ähnliche Mütze, die auch der Kurfürst von Trier ehemals hatte und die dort abgestoßen ist. Um den Leib legt sich der «Dupfing», der Prunkgürtel, den wir schon bei der Statue des Kaisers fanden. Das Kreuz im Wappen war schwarz. Auch ihm fehlt jede Andeutung des geistlichen Standes. — Die Plinthe

---

[1] In den Benennungen der Kostümstücke schließe ich mich eng an die Arbeit von K. Heldmann an: «Rolandsspielfiguren, Richterbilder oder Königsbilder»? (Halle a. d. Saale, bei M. Niemeyer, 1905) III. Abschnitt S. 35 ff.

der Figur wird von einem grimmassierten Männerkopf getragen, dessen Haar und Bart in weinlaubähnlich stilisierte Formen auslaufen.

Diese beiden Standbilder sind die einzigen in der ganzen Reihe, die einander zugekehrt und miteinander in Beziehung gesetzt sind. Sie scheinen miteinander zu reden, der Kölner legt wie beteuernd die Rechte auf die Brust. Vielleicht sollte hierdurch, durch diese leise dramatische Aktion, die enge Zusammengehörigkeit dieser beiden Kurstimmen angedeutet werden.

5. Der Kurfürst von Böhmen. (Abb. 7.) Er trägt, als König von Böhmen, die Krone; auch der nach (heraldisch) rechts springende Löwe seines Wappens ist gekrönt. In der Rechten hält er das Schwert, dessen Klinge abgebrochen ist. Unter dem weiten Mantel sieht man den Panzer, mit scharf markierter Taille, um die der Riemengürtel geschnürt ist. Der Schurz ist in fächerförmige Falten gelegt; auf ihm liegt, vom Gürtel herabfallend, ein Schellengehänge. Die Beine sind geschient und die Kniee gekachelt. — Die Konsole ist die Maske eines grinsenden Mannes mit einem riesigen Mund.

6. Der Kurfürst von der Pfalz. (Abb. 8.) Von seiner Gestalt ist wenig zu sehen, da sie fast ganz in den weiten Mantel gehüllt ist. Nur die geschienten Beine sieht man, und den Griff des Schwertes. Der Kurfürst trägt eine Mütze, die nicht so einfach rund ist wie beim Kölner, sondern seitlich Klappen hat. Der geteilte Schild zeigt einen ungekrönten Löwen und die bayrischen Wecken, darunter den Reichsapfel mit Kreuz, das Zeichen des Erztruchseßamtes. — Die Konsole ist ein Frauenkopf, um deren nackten Hals sich zwei Perlenketten legen.

7. Der Kurfürst von Sachsen. (Abb. 9.) Er ist barhäuptig und trägt keine Waffen, ist aber in Panzer, Beinschienen und Kniekacheln gerüstet, außerdem trägt er den Dupfing, dessen Agraffe das Ornament eines Vogels mit ausgebreiteten Flügeln zeigt.[1] Die breit liegende Pelerine seines Mantels ist auf den Schultern mit Knopfreihen besetzt. Im geteilten Schilde führt

---

[1] Ehmck und Schuhmacher (Bremische Denkmale I. S. 35, 36) sahen darin einen Adler, als eine leise Anspielung auf das Reichsvikariat. Sie verwechseln aber den Kurfürsten von Sachsen mit dem von der Pfalz.

er den Rautenkranz über Querbalken und die gekreuzten Kurschwerter. Das Konsolenornament ist ein Löwenkopf, aus dessen Maul die Zunge heraushängt.

8. Der Kurfürst von Brandenburg. (Abb. 10.) Der Kopf ist ergänzt. Er trägt die Sturmhaube mit Halsketten, weiten Mantel, Panzer, Beinrüstung, Schild und Schwert. Der Wappenadler zeigt auf dem Herzen einen Schild, auf dem man das Szepter, als Zeichen des Erzkämmerers, sieht. — Die Konsole ist eine junge Frau mit Mantel und Kapuze; sie hat im rechten Arm ein Eichkätzchen, das eine Nuß knackt. —

Wir wenden uns nun zu den Figuren der Schmalseite und beginnen an der östlichen, und zwar von links her anfangend mit der Statue des heiligen Petrus.

1. Der heilige Petrus. (Abb. 11.) Die Figur des Heiligen ist fast ganz in einen weiten Mantel gehüllt, unter dem man nur wenig von dem Untergewand sieht. Er ist bärtig, sein Haupt ist unbedeckt, die Füße sind nackt. In der durch den Mantel verdeckten Rechten trägt er zwei große, dicht aneinandergehaltene Schlüssel, in der gleichfalls verdeckten Linken ein geschlossenes Buch. — Die Konsole zeigt Blätter und Blüten.

2. Ein Weiser, der «Doktor». (Abb. 12.) Der Name ist traditionell und soll zur Kennzeichnung der Figur beibehalten werden. Der Mann hat keinen Vollbart, nur einen ganz kurzen Schnurrbart. Er trägt eine runde steife Kappe, ein langes Gewand mit Aermeln, Mantel und Kapuze. Mit der Rechten deutet er auf seine Brust, die Linke hält ein Spruchband. Die Konsole besteht aus Laub und Zweigen.

3. Ein Weiser, der «Moses». (Abb. 13.) Der Name Moses, den wir dieser Figur beilegen, ist nicht überliefert: er soll auch nur zur Unterscheidung von den anderen dienen und ist wegen der Verwandtschaft mit dem Mosestypus des Mittelalters gewählt. Der Weise ist bärtig. Ueber dem nur wenig sichtbaren Untergewand, das Aermel hat, trägt er einen weiten Mantel. Sein Haupt ist mit einer weichen überfallenden Mütze bedeckt. Die Linke faßt in den Bart, die erhobene Rechte hält ein Spruchband. — Konsole aus Blättern.

4. Ein Weiser. (Abb. 14.) Er ist bärtig. Der Kopf ist von einer Mütze mit steifem Unterteil und weich aufliegendem Ober-

teil bedeckt. Sein Gewand hat Aermel. Ueber ihm trägt er einen auf der Brust zurückgeschlagenen Mantel, der gleichfalls Aermel und einen niedrigen Stehkragen hat, und dessen Umschlag mit zwei großen Knöpfen verziert ist. Mit der Linken faßt er ein Spruchband an, die Rechte liegt ziemlich tief auf der Brust. — Konsole mit Laub und Löwenkopf. —

An der Westseite stehen gleichfalls vier Figuren, die Aufzählung geht auch hier von links nach rechts.

1. Ein Weiser. (Abb. 15.) Er ist bärtig und trägt einen topfähnlichen in den Nacken geschobenen Hut mit abstehendem kurzen Rand. Sein langes. bis auf die Füße herabreichendes Gewand ist in den Hüften zusammengeschnürt. Darüber trägt er einen Mantel. Die Linke legt er mit ausgestreckten zwei Fingern auf die Brust, mit der Rechten faßt er ein Spruchband an. — Konsole aus Krabbenornament.

2. Ein Weiser. «Aristoteles.» (Abb. 16.) Er ist bärtig und barhäuptig, trägt Aermelgewand und Mantel. Mit der Rechten, und der durch den Mantel verdeckten Linken, faßt er ein Spruchband an, auf dem noch Reste einer Aufschrift «Aristoteles» zu finden sind. — Konsole aus Blattornament.

3. Ein Weiser. «Demosthenes.» (Abb. 17.) Er ist bärtig und barhäuptig; der Kopf ist von den Augen ab aufwärts ergänzt. Er trägt ein Gewand mit Aermeln und einen Mantel mit weiten Aermeln. Das Gewand wird von dem tiefsitzenden Dupfing umschlossen, dessen Agraffe und Plattenglieder geometrisches Ornament zeigen. Von der rechten Hüfte hängt eine Tasche herunter. Die Rechte liegt deutend auf der Brust, mit der Linken faßt er ein Spruchband an, auf dem die Inschrift: «Demosthenes» zu lesen ist.

4. Ein Weiser. «Cicero.» (Abb. 18.) Er ist bärtig und barhäuptig, trägt Aermelgewand und Mantel mit Aermeln. Die Linke ist vom Mantel verdeckt, die Rechte liegt am Spruchband, das den Namen: «M. Tullius Cicero» zeigt. — Konsole aus zwei Tieren gebildet, einem Bären und einem jungen Löwen. —

Die Tragfigur (Abb. 19) unter dem nordwestlichen Ecktürmchen ist in das Handwerkergewand des Mittelalters gehüllt. Ein enganliegendes Kleidungsstück bedeckt den Oberkörper, ein weites, faltiges, das in den Hüften festgeschlungen ist und aus-

sieht, wie ein Frauenrock, die Beine. Die Kopfbedeckung besteht aus einem geknoteten Tuch, das an den Seiten bis auf die Schultern herabfällt. Der Mann ist bartlos. — Man hielt diese Figur früher für ein Bildnis des Steinmetzen, ob mit Recht, läßt sich nicht feststellen. An allen vier Ecken des Gebäudes waren ja ursprünglich solche Tragfiguren, die einander doch wohl, der Abbildung bei Dilich zufolge (Abb. 2), entsprochen haben dürften. Daher war wohl schwer zu sagen, ob nun grade die eine, zufällig erhaltene, das Bild des leitenden Bildhauers wiedergibt. Vielleicht handelte es sich hier um symbolische Standesporträts von Handwerkern schlechthin.

Soviel über das Gegenständliche, zur Inventarisierung des Vorhandenen. — Es sind nun mit diesen Standbildern einige Fragen nach ihrer Bedeutung verknüpft. Zunächst beschäftigen wir uns mit den Figuren der Langseite.

Sind diese Statuen von Kaiser und Kurfürsten als wirkliche Bildnisse aufzufassen? Glaubten die Bremer, die ihr neues Rathaus betrachteten, daß der Mann da mit der Krone und dem gekrönten Löwen dem damals regierenden Kurfürsten von Böhmen täuschend ähnlich sei, jenem Wenzel, der auch römischer Kaiser gewesen war und den die übrigen Kurfürsten wenige Jahre vorher abgesetzt hatten? Und glaubte man, man würde zum Beispiel nach der Statue mit dem Radschild den wirklichen Kurfürsten von Mainz, den mächtigen Johannes den Zweiten, Grafen von Nassau, erkennen können, wenn man ihn einmal auf einer Fürstenversammlung oder bei einer anderen Gelegenheit im vollen Leben zu sehen bekäme? Oder dachte man, wenn man diese Statuen sah, vielmehr an die Würde, an das Symbolische von Kaisertum und Kurfürstentum, als an den jeweiligen Träger dieser Würde? Auf diese Frage muß etwas näher eingegangen werden. —

Man weiß, daß die besten Künstler im Mittelalter imstande waren, eine bestimmte Persönlichkeit erkennbar darzustellen.[1] In der Plastik verlangte die im hohen Mittelalter sich mächtig verbreitende Uebung der Grabskulptur die Fähigkeit zum Bild-

[1] Siehe: Kemmerich, Frühmittelalterliche Porträtmalerei; München, bei Callwey, 1907.

nisschaffen und schon im Anfang des 13. Jahrhunderts waren ja in den Epitaphien des Magdeburger Domes hervorragende Muster gegeben. Im folgenden Jahrhundert bietet dann der Dom in Mainz mit der großen Reihe seiner Bischofsgräber die Hauptstätte dar; dann Köln. Aber auch für die Bildnisse Lebender fehlen die Beispiele nicht ganz und gar. Die Statue Kaiser Karls IV., die an einem Nürnberger Hause stand und jetzt im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin aufbewahrt wird, mag vereinzelt gewesen sein, und ihre Existenz mag sich durch die merkwürdige, fast schon renaissancemäßig individuelle Wesenart dieses Monarchen genügsam erklären. Doch besagt dies eine Beispiel immerhin soviel, daß im Notfalle die Plastik solchen Aufgaben gewachsen war. Allerdings würden diese Bildnisse unsern Ansprüchen an Aehnlichkeit nicht ganz genügen, da das Mittelalter sich mit weniger Merkmalen zur Erkennung einer Person begnügte, als wir, die wir die Summe aller Merkmale verlangen, und da außerdem damals die Wiedergabe von seelischem Leben, von Ausdruck, kaum versucht wurde. Aber, für die Zeitgenossen waren diese Arbeiten wirkliche Bildnisse, diese Grabfiguren und dieser Kaiser Karl IV.: und das ist das Wesentliche.

Wenn nun aber auch feststeht, daß die Bildhauer damals imstande waren, Porträte zu machen — so fragt sich dann immer noch, wann und wo sie es, außer bei den Gräbern, wollten; es bleibt die Erwägung, ob die Zeit, in der die Bremer Statuen entstanden, wirklich das Verlangen trug, getreue Abbilder der damaligen Kurfürsten täglich vor Augen zu sehen.

Nach genauer Prüfung der für Bremen vorliegenden Tatsachen ist diese Frage zu verneinen. Wir haben es hier nicht mit wirklichen Bildnissen zu tun, auch nicht im Sinne und mit der Absicht des Mittelalters.

Als die Bremer Rathausfassade entstand, regierte als Kaiser Ruprecht von der Pfalz. Er war aber nicht nur Kaiser, sondern auch Kurfürst, und wenn wirkliche Porträtabsicht vorgelegen hätte, so müßte man zweimal dieselbe Persönlichkeit vorfinden. Das ist aber nicht der Fall, zwei verschiedenere Gestalten, wie der Kaiser am Rathaus und jener unbärtige Geselle, der das Pfälzer Kurwappen führt, lassen sich nicht denken. Man könnte

nun den Einwurf machen, daß der Bildhauer eben nur bei der Statue des Kaisers auf die Porträttreue verzichtet habe, da er ja auch seine Tracht sehr allgemein und zeitlos behandelt habe, im Gegensatz zu den individueller unterschiedenen Kurfürsten. Dann wäre sein Bild ein Symbol, und das wirkliche Aussehen Ruprechts wäre in der Figur mit dem Pfalzer Kurwappen wiedergegeben. Das wäre, mittelalterlich genommen, nicht undenkbar. Allein gegen diese Annahme sprechen die Zeugnisse der Kaisersiegel. Die geben Ruprecht bärtig,[1] er trägt einen kurzen Vollbart. Die Kaisersiegel sind nun für die Porträtfrage, die wichtigsten Zeugen, die wir aus dem Mittelalter überhaupt haben.[2] Wohl kann auf ihnen die Aehnlichkeit der dargestellten Persönlichkeit nur sehr allgemein gewesen sein, schon infolge der Kleinheit der Darstellung. Wirklich ausschlaggebend war, neben dem Wappen, wohl tatsächlich nur die Barttracht, als das Merkmal, das zunächst auffällt. In diesem einen Punkte darf man Genauigkeit erwarten. Denn das offizielle Siegel besaß und beanspruchte öffentlichen Glauben: es durfte nicht nur typische Gestalt haben, sondern mußte individuelle Züge zeigen, damit es von denen der Vorgänger leicht unterschieden werden konnte, und es befand sich in den Händen des Kanzlers, einer Persönlichkeit aus der allernächsten Umgebung des Herrschers. Aus diesem Grunde ist auch anzunehmen, daß der Verfertiger eines Siegelreliefs die kaiserliche Person oft mit eigenen Augen sah, und daß er die hervor-

[1] Siehe: Heffner, Deutsche Kaisersiegel, Tafel XII. Nr. 95, im Text S. 25. Die Urkunde, auf die das dort abgebildete Siegel aufgesetzt ist, befindet sich in Würzburg und ist 1407 datiert. Ein zweites Siegel ist ebenda unter Nr. 94 publiziert, ein Hofgerichtssiegel. Es ist etwas verstümmelt, aber soviel kann man doch sehen, daß der Bart auch hier kurz war.

[2] Die Kaisersiegel sind noch einwandfreier, als etwa die Kaiserbildnisse in Buchmalerei, auf die Kemmerich sich bezieht. In diesen spielte das Ornat eine große Rolle und tat das Seinige zur Kenntlichmachung. Wenn dazu noch eine allgemeine Aehnlichkeit trat (es kommen nur in Betracht — wenigstens für das frühe Mittelalter —: Kopfform, Bart und Nase) so wußte man wohl, ob der lebende Kaiser gemeint sei, oder ein verstorbener. Aber schon unter der Menge der Reichsfürsten einen bestimmten eindeutig zu charakterisieren wird ohne Hilfe der Wappen schwer gewesen sein. — Auch bleibt zu bedenken, daß sehr oft in diesen Buchmalereien, die Dedikationen an den Herrscher waren, die Porträttreue eine leise Trübung durch höfische Tendenz erfahren mußte.

stechenden Merkmale seiner Erscheinung — und wenn auch nur die Barttracht — wohl kannte; jedenfalls besser, als ein reisender Bildhauer.

Da nun die Siegel Ruprechts von der Pfalz den Kaiser weder unbärtig zeigen, wie die Kurfürstenstatue mit dem Pfälzer Wappen, noch langbärtig, wie die Kaiserstatue, so steht damit fest, daß in diesem Falle eine Porträtabsicht nicht vorgelegen hat.

Auch von einem der Kurfürsten läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit dasselbe nachweisen: Vom Kurfürsten von Köln, Friedrich Grafen von Saarwerden. Sein Grab steht im Kölner Dom (Abb. 22), und die liegende Figur, die ihn darstellen soll, trägt andere Züge, als die Bremer Statue ; vor allem ist sie unbärtig, und schon dieser eine Zug könnte genug beweisen. Die Grabskulptur verdient an sich größeren Glauben, als eine dekorative Gestalt — in ihr sollte eine Erscheinung festgehalten und dem Gedächtnis überliefert werden, und die Menschen, die sich ein Grabmal bestellten, werden sich die Porträtähnlichkeit ausbedungen haben. Auch ist es an sich wahrscheinlich, daß der Künstler, der eine solche Skulptur machen sollte, die Persönlichkeit des Darzustellenden gekannt habe.

So drängen uns diese Beobachtungen zu der Feststellung, daß Kaiser und Kurfürsten am Bremer Rathause symbolische Darstellungen sind, keine getreuen Bildnisse. Die Beschauer der Rathausfassade dachten bei ihrem Anblick mehr an die Würde die dort repräsentiert wurde, als an die einzelnen Träger dieser Würde. So dürfen auch wir nicht versuchen, uns nach diesen Gestalten eine Vorstellung von dem wirklichen Leben dieser Fürsten zu machen, so sehr sie auch schon in den Anfangszeiten einer stark persönlich empfindenden Kunst stehen. Wir müssen uns vielmehr mit dem allgemein Repräsentativen begnügen, und dürfen uns nicht irre machen lassen durch den individuellen Ausdruck, den einige dieser Köpfe haben. Man muß dabei das subjektive Empfinden des Künstlers und die Individualität des Dargestellten nicht verwechseln. Oft ist das, was uns heute porträthaft zu sein scheint, auf die Subjektivität des Bildhauers zurückzuführen, der seinen Geschöpfen etwas Momentanes, sprechend Lebendiges verlieh, etwas, das

er irgendwo einmal im Leben an irgendwem beobachtet hatte. Der Schritt vom Allgemeinen zum Individuellen, den die gotische Kunst im ganzen 14. Jahrhundert tut, muß hier in Anrechnung gebracht werden. Und überdies bleibt für unsern Fall auch immer noch zu bedenken, daß gerade der Kopf, der uns am individuellsten erscheint und früheren Beurteilern ebenso erschienen ist, der Kopf des Brandenburgers, daß gerade der, eine Ergänzung aus dem 19. Jahrhundert ist, bei der sich doch ein wenig von jenem modernen Sentimento eingeschlichen hat, das uns heute verwandt und sympathisch berührt, weil wir durch die Kunst unserer Zeit sehr an seelischen Ausdruck und Stimmungsgehalt, auch in der Plastik, gewöhnt sind.

Die Fragen, die sich nun weiter an die anderen Figuren knüpfen, an die Statuen der Rathaus-Schmalseiten, sind nicht so historischer Art, wie die eben berührte. Aber auch bei diesen Gebilden müssen wir nach ihrer ursprünglichen Bedeutung forschen.

Die Namen von Philosophen und Rednern, die sich bei einigen der Statuen erhalten haben, sind Zufügungen der Renaissancezeit.[1] Vorher standen auf den Spruchbändern niederdeutsche Weisheitssprüche, die heute verschwunden sind.[2] Auf einem waren noch vor einigen Jahrzehnten die rot auf weißen Grund gemalten Worte zu lesen: «in der stede» (in der Stadt).[3] Man braucht aber nicht anzunehmen, daß die lateinischen und griechischen Personennamen, die später aufgeschrieben sind, rein aus der Luft gegriffen wurden, nur aus der humanistischen Vorliebe der Renaissance für das klassische Altertum. Sondern es bestehen Gründe für die Annahme, daß auch in gotischer Zeit die Phantasie der Beschauer mit diesen Statuen Vorstellungen verband, nicht nur von Moses und alttestamentlichen Propheten, sondern auch von Gestalten des Altertums.[4]

Die Gründe, die zu dieser Annahme berechtigen, liefert uns das ehemalige Ratsgestühl, das wohl gleich nach Fertig-

---

[1] Die Buchstaben zeigen Antiqua Formen.
[2] S. Ehmck u. Schuhmacher: Bremische Denkmale I. S. 32.
[3] S. Bremisches Jahrbuch II. S. 425.
[4] S. Ehmck u. Schuhmacher, l. c., S. 33.

stellung der oberen Rathaushalle dort aufgestellt wurde. Daran befanden sich Figuren mit Spruchbändern, auf die niederdeutsche Sinnsprüche aufgemalt waren. Von dem ursprünglichen Gestühl ist nichts erhalten, aber die Sinnsprüche sind uns überliefert. Der Chronist Johann Renner, der 1583 starb, hat sie mitgeteilt, und aus seinen Aufzeichnungen geht hervor,[1] daß der Stuhl vier Sitzreihen hatte und daß dementsprechend vier Gattungen von Menschen («viererlei Leute») abgebildet waren:

«de ersten sint propheten.»
«de andern sint philosophi.»
«de neddersten[2] sint poeten.»
«de veerde Bank lehrer Christi.»[3]

Die Sprüche ihrer Schriftbänder sagen im wesentlichen alle dasselbe, nur auf verschiedene Art. Sie ermahnen zur Gerechtigkeit im Gericht, vor Gott und den Menschen, zur Unparteilichkeit und zur bürgerlichen Wohlgesinntheit. Unter den Propheten begegnet uns Jesaias neben Moses, David und Salomo; Seneca gilt so gut als Philosoph wie Sokrates, Plato und Aristoteles. Mit den Poeten sind nicht nur antike Dichter gemeint, wie Ovid und Horaz und Terenz, sondern auch mittelalterliche Dichter, wie Freydank und der weinfrohe Lyriker Primas,[4] und die Apostel Petrus, Paulus und Jakobus teilen sich mit den Kirchenvätern in das Amt, Christi Lehre zu verbreiten.

Diese Zusammenstellung von heidnischen Philosophen und weltlichen Poeten mit Aposteln und Theologen ist wichtig. Die «viererlei Leute» sind Vertreter von Tugend und Weisheit, ob Heiden oder Christen. Sie lehren menschliche und bürgerliche Tugend, und was sie meinen, das sagen sie auf kernige platt-

---

[1] s. Brem. Denkm. I. H. 2. S. 11 ff., wo die sämtlichen Sprüche publiziert und das ganze Material verarbeitet ist.

[2] nedderste = nächste.

[3] Es gibt zwei Ueberlieferungen, die Rennersche ist die ältere, die jüngere stammt von Dr. H. Post, aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Post hat die Sprüche und Namen des Gestühls selbst abgeschrieben, Renner nicht. Der hat vielmehr alte Quellen benützt, die uns verloren sind. Die Frage, wem die größere Glaubwürdigkeit gebührt, braucht uns hier nicht zu beschäftigen, da das für uns Wesentliche in beiden Fassungen so gut wie übereinstimmt.

[4] «meum est propositum in taberna mori.»

deutsche Art. — Die Weisheit aber, die sie verkünden, ist nicht immer ihre eigene. Man darf nicht meinen, daß die einzelnen ihren Spruch selbst erfunden hätten.[1] Das wäre nicht mittelalterlich gedacht. Plinius redet wie Cato und Cato seinerseits hält einen Ausspruch Caesars vor sich hin. Die Verbindung zwischen den Figuren und den Sentenzen war ganz lose, die Autorschaft konnte unbekümmert vertauscht werden, und die Namen waren den Personen wohl nur beigeschrieben, um altehrwürdige und berühmte Zeugen der gepredigten Tugend zu zitieren. — So ähnlich wird man auch die Statuen an den Außenseiten des Rathauses anzusehen haben. Da ist Petrus (hier besonders am Platz, weil er dem ihm geweihten Dom der Stadt gegenübersteht), dann ein Mann, der aussieht, wie das Mittelalter sich Moses dachte, und daneben andre, die wir nicht bezeichnen können, eben «Poeten» und «Philosophi». Daß hier wirklich ein Zusammenhang zwischen dem Schmuck der Schmalseiten und der Ausstattung des Ratsgestühls besteht, ist ja an sich wahrscheinlich: es mag aber auch, rein äußerlich, daraus hervorgehen, daß die eine an den Statuen überlieferte Vershälfte «in der stede», die auf irgend etwas Bürgerliches, Städtisches, hinweist, auch in einem Spruche des Gestühls vorkam (3. Bank, Virgilius: «wo de richtere sint in der stede, so sint de borgere gerne mede»).[2] Man wird den sehr belesenen Mann, der die Sentenzen am Ratsgestühl redigierte, auch bei der Bestimmung des Bilderkreises für den äußeren Schmuck des Rathauses befragt haben.[3] So müssen wir auch diese

---

[1] S. Brem. Denk. I. 2. Lief. S. 18.

[2] etwa: «wie in der Stadt die Richter sind, so auch die Bürger.»

[3] Meyer, Brem. Jahrbuch I. S. 68 ff.: («Ueber die Sprüche der Rathaushalle in Bremen») hat die Quellen der Sentenzen am Ratsgestühl nachgewiesen. Er hat festgestellt, daß zwei Drittel der Sprüche aus dem Lateinischen übersetzt sind, das andre Drittel aber aus der Volkssprache selber geschöpft ist. Vieles davon stammt aus der «Bescheidenheit» des Frydank, einem Spruchgedicht, das ungefähr gleichzeitig mit den Poesien Walthers von der Vogelweide entstanden ist und in Norddeutschland sehr verbreitet war. Aber auch weniger naheliegende Quellen waren dem Redaktor der Sprüche zugänglich. Von Primas, dem Lyriker, war schon die Rede. Daneben begegnet man andren wenig bekannten Namen wie Macer, Vulcanus, Alanus ab Insulis. Außer dieser Kenntnis und Belesenheit ist dem Redaktor ein nicht geringes Geschick poetischer Formulierung nachzurühmen. Manche dieser Sinnsprüche sind ausgezeichnet geprägt.

steinernen Figuren als Vertreter von Weisheit und Tugend ansehen. Es sind keine Idealporträts bestimmter Persönlichkeiten der Vorzeit, bei deren Anblick man etwa an dieses eine Individuum dachte, an sein Leben und Wirken und an seine Geschichte. Sondern die Phantasie der Zeit verband bestimmte Ideen mit diesen Erscheinungen; die Personen selber waren zunächst wohl weniger wichtig, als das, was sie verkündeten. Die Inschriften auf den Spruchbändern haben die Menschen des Mittelalters, die noch nicht sehr buchstabenstumpf waren, sicher mehr interessiert, als uns heute, denen das Künstlerische und Handwerkliche der Figuren, ihr «Stil», vielleicht mehr am Herzen liegt, denn ihre Bedeutung.

KAPITEL III

Wenn wir uns nun im folgenden mit dem künstlerischen Stil dieser Skulpturen beschäftigen, müssen wir uns zunächst eine Tatsache vor Augen halten: Der Stil ist ein dekorativer; er hat seine Gesetze nicht allein von der Plastik empfangen, sondern sehr wesentliche Elemente sind auf Rechnung von architektonischen Ueberlegungen zu setzen. Die Statuen dienen zum Schmuck einer Gebäudefassade. Ihre Aufstellung an schmalen Wänden zwischen hohen Fenstern, in beträchtlicher Entfernung über dem Standpunkte der Beschauer, mußte auf das plastische Wollen des Bildhauers bestimmenden Einfluß ausüben. Die Figuren durften den Charakter der Wand, die sie zierten, nicht stören, sondern sie mußten sich ihm anfügen. Das heißt, sie durften kein volles Statuenleben besitzen, nicht in ganzer körperlicher Rundheit dastehen, sondern mußten mit der Fläche so zusammenempfunden werden, daß die Augen des Beschauers diese noch vollkommen aufnehmen konnte. Daneben sollte die Plastik auch als leiser Anreiz wirken, um durch die Schärfe und Tiefe, die sie dem Gesamtbild gab, den Rhythmus dieser Fläche fühlbar zu machen. Dieser Rhythmus aber geht in vertikalen Bahnen.[1] So sehr auch bei dem gotischen Bau die

[1] Das war in gotischer Zeit noch fühlbarer als nach dem Renaissance-Umbau, bei dem die Fenster abwechselnd Kreissegmente und Dreiecke als eine die Aufwärtsbewegung dämpfende Verdachung bekamen. (S.: H. Griesebach: «Das deutsche Rathaus.» (1907) S. 72.) Auch hat man damals, «um weiter den Eindruck des Gestreckten zu schwächen, die horizontalen Arme der Fensterkreuze heruntergerückt.» (Griesebach. l. c.)

Breite gegenüber der Höhe dominierte und so sehr der schlicht gedeckte Arkadengang auf der Langseite diesen Eindruck verstärkte — was damals von der Wandfläche sichtbar war, zeigte eine entschieden vertikale Gliederung. Die hohen geteilten Fenster und die schmalen Mauerstreifen dazwischen führen den Blick nach oben, und für ein ruhiges Sichausbreiten ist nirgends Platz. — Das Zusammentreffen dieser beiden Forderungen, einen flächenhaften Charakter zu bewahren und zugleich am Vertikalrhythmus teilzunehmen war also das dekorative Problem. Der leitende Künstler hat es nun so gelöst, daß er zu den Figuren einen spitzen Baldachin[1] hinzukomponierte, durch den er den Charakter des Steigens genügend ausdrückte. Die Figuren selber waren dadurch von dieser Verpflichtung entbunden und bei ihnen tritt, wenn man sie einmal einen Augenblick getrennt von ihrem «Cimborium» betrachtet, die flächenhafte Gestaltung besonders stark zutage — sie sind breit gepreßt und lehnen sich mit einer beträchtlichen Ausdehnung an die Wand an, wobei natürlich die Behandlung der Draperie eine große Rolle spielt. — Das Zusammenfühlen von Figur und Mauerfläche hat neben dieser breiten Anordnung der Statuen noch weitere Folgen gehabt in der Führung der Körperaxen und in der Gewichtsverteilung der einzelnen Gestalt. Die Längsaxe der Statue fällt streng lotrecht und ungeknickt, fast parallel der Wand. Beugungen nach vorn kommen nicht vor, und der Hals ruht einfach, ohne Neigung auf dem Rumpf. Damit hängt die Ponderierung der Gestalten zusammen: ihr Schwerpunkt befindet sich ziemlich genau unter der Mitte ihrer Füße, und die Brust liegt nicht weiter zurück oder vor, als die Fußspitzen. Diese Behandlung des Körpers könnte man mit einigem Rechte einer Reliefanordnung vergleichen —, man glaubt an der Oberfläche der Statuen die Punkte zu sehen, durch welche man die ideale Ebene legen müßte, die zur Mauer parallel wäre. — Durch diese Mittel hat der Steinhauer tatsächlich erreicht, daß wir die, vor die

[1] Nicht alle Baldachine sind schlank pyramidenförmig. Zwei sind stufenförmig gebaut, über Petrus und über dem Kurfürsten von Köln. Sie stimmen untereinander fast überein, und gehören einer späteren Zeit an, wie das Vorhandensein des Eselsrückens beweist, der um 1405 noch nicht gebräuchlich war.

Fassade gestellten Skulpturen, die doch keine Reliefs sind, nicht als fremde Bestandteile empfinden, sondern als gleichsam mit der Mauer verwachsene Geschöpfe. Wieweit bei der Erschaffung dieser Harmonie ästhetische Ueberlegungen der eben angedeuteten Art wirksam gewesen sind, ist für uns schwer auszumachen; ganz ablehnen darf man die Vermutung, daß hier wirklich künstlerische Absicht vorlag, nicht. Auch die durchgehends sehr gedrungenen Proportionen bei starker Entwicklung des Oberkörpers sind mit Rücksicht auf den hohen Aufstellungsort zu erklären.[1] Vieles aber, was uns heute einer besonderen Erörterung wert scheint, wird auf traditioneller Ueberlieferung beruht haben, über deren tieferen Sinn sich nicht jeder einzelne Steinmetz immer klar gewesen zu sein braucht. So haben sicher die handwerklichen Verhältnisse hier eine wichtige Rolle gespielt. Die Statuen sind nämlich nicht nach großem Modell gearbeitet, sondern in direkter Blockarbeit hergestellt, unmittelbar aus dem Stein herausgeschlagen. Man nahm Blöcke von rechteckigem Durchschnitt und stellte die breite Fläche nach

---

[1] Einige Erscheinungen der mittelalterlichen Bauweise führen zu dieser Annahme. Die Tatsache, daß sich an den Türmen gotischer Kirchen, wie z. B. in Freiburg, «Curvaturen» finden, Ausschwingungen in den Begrenzungslinien der Turmpyramide, kurz vor dem Treffpunkt in der Kreuzblume, beweist, daß die Baumeister mit den Gewöhnungen des menschlichen Sehens rechneten und der optischen Täuschung entgegenarbeiteten; infolge deren man ohne diese Curvaturen die hohe Turmspitze als zu stumpf empfinden würde. — Auf dem Gebiete der Plastik gibt es zu dieser Erscheinung ein m. W. unbeachtetes Analogon an den Statuen im Dom zu Naumburg. Sie sind an den Säulen eines langen polygonal geschlossenen Chores aufgestellt, in gleicher Höhe vom Boden. Diejenigen, die an den Säulen des polygonalen Chorabschlusses stehen, sind nun um circa 20 cm kleiner als die an den Langwänden des Chors postierten. Dies kann nur den Zweck haben, dem durch den Lettner hereinkommenden Betrachter die Möglichkeit zu geben, allen Mitgliedern dieser Fürstenversammlung mit einem, im Kreis herumgeführten Blick ins Gesicht zu schauen. Wären die Statuen der Abschlußwände so hoch wie die der Langwände, so könnte der Betrachter sie nicht so mit einem gleitenden Blick umfassen, die Augenbewegung müßte, wenn sie an die Mauerecken käme, einen Ruck nach oben machen. — Ein Beweis für die Annahme, daß dieser Erscheinung eine perspektivische Berechnung zugrunde liegt, ist m. E. darin zu finden, daß die bei einer Gesamthöhe von weniger als 2 m doch nicht unbeträchtliche Differenz von 20 cm überhaupt nicht als auffällig empfunden wird. — Auch mir wurde sie nicht durch den Augenschein bemerklich, sondern beiläufig bei Proportionsmessungen.

vorn,[1] und dieser feste Zusammenhang zwischen der Arbeit und einer geometrischen Form gibt den Statuen eine strenge Gebundenheit, die etwas Architektonisches hat und leicht an eine Architektur anzupassen war. Figuren, die aus einem von der Schmalseite her angegriffenen oder gar einem übereck gestellten Steinklotz gefertigt werden, erfordern ja auch viel mehr überflüssige Arbeit, weil sie unnötig stark vorspringen. So mag schon die einfache Ueberlegung der Praxis zu dieser reliefmäßig breiten Behandlung geführt haben, die als so organisch empfunden wird.

Abgesehen von diesen Eigenschaften, die alle Statuen infolge ihrer gemeinsamen Verwendung aufweisen, lassen sie sich nun nach ihrem Aufbau in zwei Gruppen scheiden. Dieser Unterschied beruht auf der besonderen Art in der dekorativen Anordnung der Massen. Einige von ihnen sind senkrecht aufgebaut, die mit der Blockarbeit zusammenhängende Bindung im Stein, von der wir sprachen, ist streng für alle Seiten durchgeführt, und seitliche Ausladungen der Gestalt kommen nicht vor. Das Körpergewicht ruht im wesentlichen auf beiden Füßen, Standbein und Spielbein sind kaum unterscheidbar. Aber trotz dieser Strenge der Gesamterscheinung ist doch die körperliche Freiheit einer solchen Figur beträchtlich. Dies ist bei den Statuen der andren Gruppe nicht der Fall. Sie sind «gotischer», d. h. in diesem Zusammenhang: unfreier im Detail des Körperlichen, aber in der Gesamtkomposition rhythmischer durchempfunden. Sie zeigen zum Teil noch den «gotischen Schwung», jene merkwürdige und etwas unnatürliche Verschiebung der Massen, bei der die Linien des Oberkörpers in entgegengesetzter Richtung ausgebogen werden, wie die des Unterkörpers und der herausgedrückten Standbeinhüfte. — Es versteht sich bei der ganzen Art unserer Statuen von selbst,

[1] Man kann dies z. B. daran feststellen, daß vor die Brust gelegte Unterarme sich nicht allmählich nach vorn schieben, sondern schon am Ellenbogen ebensoweit vorliegen, wie an den Händen. Wenn nach großem Modell gearbeitet wäre, würde die ideale Vorderfläche auch wohl nicht so ängstlich respektiert worden sein, daß nicht die eine oder andere Gestalt einmal den Arm etwas weiter ausstreckte. Auch wären dann wohl nicht zwei verhauene Figuren aufgestellt worden. (Die Statuen des «Demosthenes» und des Kurfürsten von der Pfalz.)

daß die beiden Gruppen nicht vollkommen streng voneinander getrennt werden können. Es kommen Mischungen vor, bei denen man schwankt, ob die betreffende Figur noch im wesentlichen unter dem Zwang des gotischen Schwunges steht, oder ob das Befreite in der Haltung schon stark genug ist, um ihren plastischen Ausdruck in dieser Richtung zu bestimmen. Das ist immer so, wenn zwei verschiedene Prinzipien nebeneinander auftreten. Im großen und ganzen aber läßt sich die Trennung durchführen.

Ein schönes Beispiel für den Stil des einfachen Aufbaus ist die Statue des heiligen Petrus. Hier ist nichts Gekrümmtes im Umriß, die Begrenzungslinien des Körpers sind gerade, und dabei ist die Haltung doch nicht steif. Die Füße ruhen leicht auf, die Fußplatte senkt sich nicht nach vorn, und die Arme erscheinen nicht angepreßt, trotzdem beide Hände belastet sind. Man hat den Eindruck, daß die Glieder in den Gelenken leicht und gelöst seien. Der Petrus ist die am besten gebaute Figur der Gruppe. Ihm am nächsten steht der «Aristoteles». Er ist ähnlich ponderiert, nur ist bei ihm die Freiheit in den Gelenken nicht so spürbar, und dasselbe ist der Fall mit seinem Nachbarn, der den topfähnlichen Hut trägt (Abb. 15). Gelenkiger erscheint dagegen der Kurfürst von Trier; wenn auch bei diesem Eindruck der Umstand stark mitspricht, daß bei dieser Figur beide Beine bis an die Hüften hinauf sichtbar sind, so ist andrerseits doch die Beweglichkeit im Oberkörper unleugbar. Auch die Statue des Kurfürsten von Mainz muß dieser Gruppe beigezählt werden. Die Schrittbewegung ist zwar unbeholfen ausgedrückt, dies ist ohnehin keine der besseren Arbeiten der Reihe. Aber dem ausführenden Steinmetzen hat doch als Vorbild ein frei bewegter menschlicher Körper vorgeschwebt, er sah, daß die Biegung eines einseitig entlasteten Körpers eine doppelte ist und daß man ihn nicht einfach wie einen Bogen krümmen kann.

Die Statuen der andren Gruppe sind in ihrem Aufbau, wie wir sahen, nicht so sehr den statischen und struktiven, als vielmehr rhythmischen Gesetzen unterworfen. Das Unnatürliche, das in der Haltung des «gotischen Schwunges» liegt, fällt naturgemäß bei den Gewandgestalten weniger auf, als bei denen in Rittertracht. Die wesentlichen Punkte der Beweglichkeit, die

Beine und vor allem die Hüften, verhüllt bei den Weisen der weite Mantel, so daß die Falschheit nicht allzusehr fühlbar wird. Unter diesen Figuren die beste ist der «Doktor». Die Hüfte ladet nur mäßig aus, das Standbein nähert sich nicht allzusehr dem weitabgesetzten Spielbein, und die Haltung des Kopfes ist einfach. Der rhythmische Schwung, der die ganze Figur umfaßt, ist fein, das Auge gleitet leicht über die Massen hinweg, wobei allerdings die blickführende Rolle sehr in Anschlag gebracht werden muß, die das Spruchband spielt: es ist der Körperkrümmung parallel gerichtet und trägt mit dieser Wiederholung der Hauptrichtung zur Festigkeit der ganzen Erscheinung bei. — Nach demselben Schema ist dann die am weitesten nach der Nordecke gerückte Figur an der Ostseite gebaut, auch an der Westseite der «Cicero». Der «Demosthenes» sollte wohl ähnlich werden, aber der Mann, der ihn gemacht hat, muß ganz ratlos gewesen sein, denn er übertrieb das Falsche der Haltung noch dadurch, daß er den Kopf nicht der Krümmung des Körpers entgegenneigte, sondern ihn dieselbe noch weiterführen ließ. Diese Arbeit ist aber auch sonst vollkommen unzureichend.

Es ist nicht nötig, die Ritterfiguren, die nach dem dekorativen Schema des gotischen Schwunges behandelt sind, einzeln daraufhin zu analysieren. Wie sehr der Böhmenkönig dem «Doktor» ähnelt, sieht man auf den ersten Blick, — hier wie dort die mäßige Ausladung, die nicht sehr unnatürliche Stellung der Beine und vor allem die bei solchem Schema so wichtige Haltung des Kopfes! Einen Gegensatz zu dieser Art aber bildet die Statue des Kurfürsten von Sachsen. Auch wenn man sie sich in einen weiten Mantel gehüllt denkt — was z. B. bei der des Böhmenkönigs ohne weiteres möglich wäre, — hat man noch nicht den Rhythmus, wie etwa beim «Doktor», auch abgesehen vom Fehlen des Spruchbandes. Der Aufbau ist insofern komplizierter, als zu der Auskrümmung des Körpers noch eine Ueberkreuzstellung der Beine hinzukommt. Außerdem wird der Kopf nach der rechten Schulter hingewendet und der Arm mit dem vorsichtigen Zufassen der Hand rund abgespreizt, so daß die Haltung der Figur sehr geziert erscheint. Der Künstler hat hier offenbar versucht, die modisch gekünstelte

Art eines Hofmanns wiederzugeben,[1] und wenn sein Können dazu auch nicht ganz ausreichte, so ist es ihm doch gelungen, das Schema zu variieren und seiner Statue bei aller Künstelei doch den Anschein von elastischer, fast tänzelnder Beweglichkeit zu geben. Wie sehr unterscheidet sie sich dadurch von der benachbarten Figur des Pfalzgrafen! Hier ist ein vollständiges Schreiten dargestellt, mit einer Seitwärtswendung des Unterkörpers; aber das ist ganz erstarrt und gelenklos. — Zwei Statuen sind es nun, in denen die beiden bisher gesonderten Prinzipien des Aufbaus harmonisch vereinigt sind: der «Moses» und der Kurfürst von Brandenburg. Sie stellen die besten der ganzen Reihe dar, so sehr sie sich auch voneinander unterscheiden. Zunächst fallen sie nicht sehr vor den übrigen auf, ja man könnte im ersten Augenblick meinen, daß der Kurfürst von Brandenburg genau so hingestellt sei, wie der König von Böhmen, streng nach der Vorschrift des gotischen Schwunges. Die Körperhaltung ist auch fast die gleiche. Aber die Last wird doch mehr ausbalanziert. Das Spielbein ist nicht wie gelähmt zur Seite gesetzt, sondern es trägt ein wenig mit und stützt. Vor allem entscheidend ist aber die Haltung des rechten eingestemmten Armes. Er gibt den dekorativen Ausgleich in den Massen und zieht das Gewicht des Oberkörpers nach der Seite der ausgebogenen Hüfte hinüber, wobei auch die Kopfhaltung (die in der modernen Restaurierung nicht verändert wurde) noch mitwirkt. Durch diese Anordnung der Umrisse hat die Gestalt etwas Leichtes und Gelöstes bekommen. Der Mann, oder vielmehr der Jüngling, ist Herr seiner Glieder, er kann seine Gelenke gebrauchen. Er ist befreit von dem Zwange, der noch die andren gebannt hält. — Der «Moses» ist dieser schönen Figur an Qualität vergleichbar. Er hat das linke Bein quer vor das rechte gesetzt, doch ist es ein wirkliches Schreiten, keine «Stellung». Hier ist etwas Gewolltes nicht beherrscht, und man sieht, daß der Steinmetz, ein von einer Sitzstatue hergenommenes Motiv unvollkommen auf eine Standfigur übertragen hat. Die durch das Uebersetzen des Beines verursachte Bewe-

[1] Es sei hier daran erinnert, daß die Tracht ein zierliches Modedetail wiedergibt: die Knopfreihe auf der Schulter.

gung sieht der gotischen Krümmung gleich, und es lag nun nah, die Gewänder so zu rhythmisieren, daß der entstandene Schwung dominierte. Aber der Künstler wollte über den Zwang hinaus kommen und deshalb gab er diesem Zug der Massen ein starkes Widerspiel in dem reichen und schweren Faltenwerk, das der Weise mit der Rechten von sich abstreckt und niederfallen läßt. Darin liegt für das Auge eine ähnliche Befreiung des Körperlichen, wie beim Kurfürsten von Brandenburg in der Armhaltung, und dies Leichte im dekorativen Aufbau findet hier noch seinen besonderen Ausdruck in der Anordnung des Spruchbandes, das nicht, wie etwa bei dem «Doktor» die Bewegung des Körpers mitmacht, sondern frei auf der Seite herabhängt. — Dieser «Moses» bezeichnet, trotz des vorhandenen Fehlers, zusammen mit dem Kurfürsten von Brandenburg den Höhepunkt der künstlerischen Absichten, die dem leitenden Künstler bei dem Aufbau der Standfiguren zu eigen waren. Zwar stehen diese Figuren fest auf dem Boden des Hergebrachten, Gotischen; die dekorativ so wohltuende, rhythmische Anordnung der Gesamterscheinung spricht sich bei ihnen aus. Aber zugleich sind sie schon erfüllt von einem neuen Formenleben. Das Verstehen des menschlichen Körpers als eines Organismus, der seine eigenen Gesetze hat und nicht in allen Punkten der von der Architektur hergenommenen Gebundenheit untertan ist, das kündigt sich schon an, schüchtern zwar und noch nicht immer im Gleichgewicht von Vorstellung und Ausdruck. Aber es ist doch vorhanden, der Steinmetz Johannes hat dieses Neue empfunden und ihm im Aufbau der Gestalten auf seine Weise zum Ausdruck verholfen. — —

Hierin liegt der ihnen innewohnende Eigenwert. —

Eine Sonderbetrachtung erfordert unter diesem Gesichtspunkte die Tragfigur unter dem Eckturm. (Abb. 19.) Hier befand sich Meister Johannes — wir wissen in diesem Falle, daß auf sein Konto nicht nur der Entwurf, sondern auch die Ausführung kam — einer anderen Aufgabe gegenüber. Es handelt sich hier nicht mehr um eine Statue, sondern um eine bewegte, in Aktion befindliche Gestalt. Hier durfte er seinen ganzen Naturalismus der Beobachtung zu Hilfe rufen, und tatsächlich hat er eine höchst seltsame, aber auch höchst glückliche Figur er-

funden in der er sich durchaus als Beherrscher des menschlichen Körpers zeigt. Der Mann in Handwerkertracht ist im Moment schwerer Arbeit dargestellt — der gedrehte Oberkörper trägt, mit Nacken, Rücken und Armen, und dagegen stemmen sich nun die Beine an, besonders das rechte, etwas gekrümmte, tritt fest und kräftig zu. Das ist eine vortreffliche Leistung, sowohl als Körpergestaltung als auch rein als Beobachtung von Bewegung und Funktion. Auch dekorativ ist sie sehr glücklich gebaut und verwendet. Und wenn hier vielleicht zu sagen ist, daß die starke Körperleistung, die der gekrümmte Mann verrichtet, ein wenig deplaziert wirkt an dieser Stelle, wo er als Widerstand für seine Kräfte doch nur eine Konsole hat — daß bei solchem Naturalismus der Zwiespalt zwischen Menschenbildnerei und Architekturdekoration doch etwas Akutes, Ungelöstes habe, beweist dies doch auch nur wieder, daß hier eine neue, lebendige Kraft am Werke ist, der die alten Formen nicht mehr immer genügen können.

Neben der Gestaltung des Körperlichen nimmt die Behandlung und Stilisierung der Gewandung bei den Bremer Figuren unser Interesse in Anspruch. Das Verhältnis von Körper und Gewand ist bei mittelalterlichen Statuen, deren Hauptzweck ein dekorativer ist, meistens derart, daß die Gewandung gegenüber dem Körper eine etwas zu bedeutende Rolle spielt, daß der Bau des Körpers durch die Gewänder allzu stark verhüllt wird. Aber es wäre eine Verkennung der in der mittelalterlichen Kunst liegenden Qualitäten, aus diesem Grunde über solche Statuen gering zu denken; und wenn man diesen Vorbehalt gemacht hat, wird man feststellen können, daß in dieser Hinsicht die besten unsrer Figuren hervorragend sind. Vor allem natürlich die Gewandfiguren, die an den Schmalseiten aufgestellten. Von dem anatomischen Fehler des «Moses» war schon die Rede, und bei keiner dieser Statuen wird man sich über die Lage der wesentlichsten Körperpunkte, z. B. der Hüfte, ganz klar. Aber rein auf die Gewandung hin betrachtet, ist dieser Moses wohl die beste Arbeit der ganzen Reihe. Das Gewand führt ein Eigenleben. So wie die Massen hier drapiert sind, werden sie in Wirklichkeit niemals fallen, aber dafür ist in dieser Anordnung auch ein bedeutender Ausdruck von Bewegt-

heit und Unruhe erreicht, und der Eindruck des Breiten und Mächtigen, den die Gestalt gibt, beruht nicht zum geringsten Teil auf der seitlichen Ausladung des Mantels. So stark wie hier dominiert allerdings die Rolle, die der Gewandung zugewiesen ist, bei keiner andren Figur. Nur der «Aristoteles» wäre zu vergleichen mit seiner nach dekorativen Rücksichten vorgenommenen Drapierung; die stark nach außen gelegte Vertikalmasse unter der rechten Hand und die auf dieser Körperseite vorhandenen halb gerundeten Querzüge entbehren einer sachlichen Berechtigung, auch abgesehen davon, daß man hier nicht weiß, wie man sich den Verlauf des betreffenden Mantelstückes vorzustellen hat. Vielleicht ist aber die Behandlung hier abhängig von einer andren Statue, nämlich von der des Petrus. Auch sie zeigt starke Gegensätze von Vertikal- und Horizontalmassen. Aber was beim «Aristoteles» mißverständlich war, ist hier klar und groß gegeben, und die einfache Gestaltung der Gewandung, die sich in strengen Zügen von der linken Schulter zum linken Fuß herunter legt, ist, trotzdem sie auch hier das Organische verhüllt, doch bestimmend für den Gesamtcharakter. — Bei den an sich geringeren Figuren ist auch dieser Zug, dem Gewande eine dekorativ wirksame Eigenexistenz zu geben, unbedeutender entwickelt. Beim «Demosthenes» legt sich die Kleidung ganz eng, man ist versucht zu sagen: ängstlich an den Körper an, und die weiten Mantelärmel fallen schlaff herab — die dekorativen Möglichkeiten, die sie boten und die zum Beispiel bei der Figur des «Doktors» so wirksam ausgenutzt wurden, sind gar nicht beachtet worden, und die Existenz dieser mißratenen Arbeit mag durch den Gegensatz deutlich zeigen, wie sehr die in Rede stehende Eigenschaft bei den übrigen Figuren zum Gesamteindruck beiträgt. — Daß die Fürstenstatuen von dieser Art sehr wenig zeigen, erklärt sich aus ihrer andersartigen Tracht von selber. Doch beruht z. B. beim Kurfürsten von Brandenburg die Stilisierung des Mantels, der zur Seite gebreitet ist, auf denselben Prinzipien.

Der Draperie wird also eine eigene dekorative Rolle zugewiesen, unbekümmert um eine genaue Uebereinstimmung mit der jedesmaligen Wirklichkeit. Das war bei der Komposition dieser Figuren der leitende Gesichtspunkt. Ihm fügt sich nun

natürlich auch das Weitere, die Details in der Behandlung der Gewänder: der Faltenstil. Wenn es schon bei der Führung der Hauptgewandmassen nicht die Absicht des entwerfenden Künstlers war, genau wiederzugeben, wie etwa bei einer stehenden Gestalt dieser oder jener Wulst des Mantels herabfällt, wie die Säume sich bis ins Kleinste umlegen, so darf man im einzelnen auch nicht nachfragen, ob der Verlauf dieser oder jener Falte genau richtig ist. Manches ist falsch, einiges unmöglich — wenn man nur nach der Wirklichkeit mißt. Es ist aber nicht zu leugnen, daß hier statt dessen eine feste Anschauung am Werke war und daß die Unrichtigkeiten im Sinne einer dekorativen Stilisierung entstanden sind, und zwar so, daß sie bei der Betrachtung der Gesamtfigur nicht in die Augen fallen. — Dieser Faltenstil ist mit wenigen Worten zu kennzeichnen. Die Gewänder sind, wenn auch nicht mit der Absicht einer getreuen Charakterisierung des Stofflichen, so doch ihrem Charakter als Masse entsprechend behandelt: nicht vorwiegend als Fläche und nicht wegen der Linien. Es ist weiche Bewegtheit in ihnen, und die dominierenden Linien sind alle gerundet. Das ist das Wichtige. Es mag in einzelnen Fällen an ornamentale Spielerei streifen und so scheinen, als ob den Künstler nichts weiter interessiert habe, als die Auflösung einer Fläche in lauter Kurven — das Primäre bleibt aber stets das weiche Fallen der Massen und das hierdurch entstehende Gewoge der Falten. Wollenstoffe der Art, wie man sie sich für unsere Statuen zu denken hat, können so fallen. Aber nicht nur so, und nicht in den Hauptpunkten so. Natürlicher wäre ein Brechen des Stoffes in schweren, ziemlich weit heraustretenden Falten, die sich am Tiefpunkt wie zwei Dreiecke zusammenschieben, und nur, wenn man den Stoff in Bewegung bringt, kommt die wellige Oberfläche zustande; zwischen diesen dominierenden Linienzügen liegen dann, wenn der Stoff stramm gezogen ist, viele kleinere Falten. Sie schließen sich bis zu einem gewissen Grade der Hauptrichtung an; manchmal verlaufen sie fast gerade, aber eckig gebrochen sind auch diese niemals. Für die Gewandsäume ist die «Röhrenfalte» charakteristisch; sie erscheint hier, dem Aufbau der ganzen Figuren entsprechend, sehr plattgedrückt. Die Linien, von denen dies Gefälte be-

grenzt wird, sind in einigen Fällen sehr unruhig in Kurven geführt. —

Am reinsten repräsentiert diesen Faltenstil die Gestalt des «Moses». Das erklärt sich leicht, da hier ja die Wiedergabe einer Bewegung versucht wurde; auch das Gewandstück, das er zu seiner Rechten herabfallen läßt, nimmt, unnatürlich genug, Teil an dieser Bewegtheit. Das Fluten und Wogen, das sich über die ganze Oberfläche der Figur zieht, ist sehr eindrucksvoll beherrscht von dem großen Bausch über dem erhobenen Knie; daß diese ganze Stilisierung zur geistigen Charakteristik der Person wesentlich mit beiträgt, mag hier schon im voraus angemerkt werden. — Rein formalistisch aufzufassen ist die schön geschlungene Gewandung beim Kurfürsten von Brandenburg, wo fast nur weiche Bewegung herrscht. Aehnlich, aber reicher bei der Figur des Kurfürsten von der Pfalz, bei der außer den gerundeten Bäuschen und den breit geführten Konturen der Säume noch kleine stramm gezogene Falten vorkommen, so daß das ganze Spiel der Bewegung mannigfaltig und anziehend ist. Trotzdem das Körperliche der Figur mißglückte, muß die Arbeit des Gewandes, rein für sich genommen, den besten hier vorkommenden Leistungen zugerechnet werden. Wirkungsvoll, aber ein wenig manieriert, scheint dagegen die Gewandbehandlung des «Doktors». Die Unterarme mit den weiten Aermeln werden eingekreist durch Systeme von Kurven, die untereinander noch durch eine halbkreisförmige Falte verbunden sind. Das ist vielleicht zu spielerisch, besonders, da nichts hierdurch ausgedrückt wird, wie beim «Moses», und da ein Gegengewicht in der unteren Partie der Statue fehlt. Aber dekorativ ist dieses Spiel fein und wohltuend, und für den Standpunkt, von dem aus dies Bestreben gewürdigt werden will, ist diese Figur sehr bezeichnend. Wie abstrakt, wie wirklichkeitsfern die ganze Art der Faltenbehandlung ist, zeigt auch der «Petrus» und der von ihm abhängende «Aristoteles»; die horizontal gelegten Wellenfalten deuten, gegenüber den vertikal fallenden Linien der übrigen Gewandung, hier nur ganz obenhin einen lockeren leicht bewegten Sitz an — im übrigen sind sie nur wegen des Prinzips da, dem Auge Bewegung zu geben. Auch wo nicht mit so starken Gegensätzen gearbeitet wird, ist

dieser Eindruck erreicht: bei der Prophetenstatue an der Nordostecke des Baus (Abb. 14) hat man fast überall diagonale Lagen und nicht so absichtlich hingesetzte Wellen. Aber das weiche Fluten findet sich darum nicht minder. —

Soviel mag genügen über die Behandlung von Körper und Gewand der Rathausstatuen. Wenn wir uns jetzt zur Betrachtung ihrer Köpfe wenden, haben wir es nicht so sehr mit der Stilisierung der Formen zu tun, als mit Eindruck und Stimmung. Denn die gemeinsamen Züge, die sich vielleicht in der Bildung der Gesichter (wie auch der hier übergangenen Hände) feststellen ließen, würden nicht als Resultate einer bestimmten Anschauung und eines künstlerischen Wollens erkannt werden, sondern nur auf Technik und handwerklicher Gepflogenheit beruhen. Das liegt in der Natur des Gegenstandes. Die Wirklichkeitsferne, die im Aufbau als «gotischer Schwung» und im Gewand als dekoratives Prinzip noch herrschte, konnte das vorgeschrittene Mittelalter beim menschlichen Gesicht nicht mehr ertragen, ganz abgesehen davon, daß ein Kopf an und für sich einem willkürlichen «Aufbau» und einer dekorativen Stilisierung mehr Widerstand entgegensetzt, als die Körper:[1] sondern gegenüber dem menschlichen Antlitz regte sich das Verlangen nach Natürlichkeit, hier sollten Leben und Seele ihre Funken schlagen. Das war ja das Drängen der Zeit, auf allen Gebieten der Kunst, das menschlich Individuelle zum Ausdruck zu bringen, das, worin sich das Leben am sichtbarsten äußerte. Ich darf hier zurückgreifen auf das über die Porträtähnlichkeit unserer Statuen gesagte: was uns manchmal dazu verführen möchte, zu glauben, es handle sich um wirkliche Porträte, das ist eben diese Darstellung des menschlich Individuellen, die Erfassung des Physiognomischen schlechthin, und, hin und wieder, die Andeutung einer seelischen Stimmung.

Man hat hier zu unterscheiden zwischen den Standbildern der Kurfürsten und den Figuren der Weisen. Es ist von vornherein einleuchtend, daß bei den Statuen, die eine weltliche Macht repräsentieren und einen Stand kennzeichnen sollen, das

[1] Von den Proportionen der Statuen, die von der Art der Aufstellung diktiert sind, war schon die Rede.

Schwergewicht des Ausdrucks auf der äußeren Lebendigkeit, dem Intensiven, liegt, während bei den Weisen, die es mehr mit dem Innern des Menschen zu tun haben, das Gedankenvolle und die Seelenstimmung das Hauptsächliche sind. Wenigstens im allgemeinen, wenn auch hier natürlich Gradabstufungen sich verzeichnen lassen. — Am lebendigsten erscheinen uns die beiden Kurfürsten von Köln und Trier. Das beruht aber nicht nur auf dem Spiel ihrer Mienen — wie denn überhaupt beim Zustandekommen eines Ausdrucks die ganze Körperhaltung stets mitwirkt —, sondern es liegt zum Teil daran, daß diese beiden zueinander in Beziehung gebracht sind.[1] Sie wenden sich einander zu und scheinen miteinander zu reden, und zwar etwas heftig. Der von Trier hat etwas Strenges und Agressives, während der Kölner erstaunt und mürrisch dreinschaut; er prallt ein wenig zurück und legt beteuernd die Rechte auf die Brust. Das leicht Dramatische dieser Szene ist maßvoll wiedergegeben, nicht krampfhaft und verzerrt, wie es eine um Ausdruck ringende Kunst sonst wohl zu tun pflegt. Der Künstler hat ruhig die Wirklichkeit beobachtet und sie nicht übertrieben, und so ist es ihm gelungen, bei aller Lebendigkeit doch das einfach Repräsentative zu wahren. — Der Kurfürst von Sachsen ist als feiner Hofmann aufgefaßt. Die Bewegung seines Kopfes wirkt flüchtig, wie eine plötzliche Wendung, und das charakterisiert das Geschmeidige in diesem Wesen sehr treffend. Der Mann hat ein verbindliches Lächeln auf den Lippen, der Mund ist gespitzt, er ist fast zu freundlich. Obgleich die Arbeit an diesem Kopfe ungeschickt und flau ist, so kann man doch dieses Wesentlichste feststellen. Die anderen Fürsten sind weniger prägnant gekennzeichnet — am ehesten noch der Mainzer, dessen stark entwickelte Züge einen etwas sentimentalen Ausdruck zeigen. Dagegen ist der Kopf des Kaisers sehr wenig individuell behandelt, er steht der Gruppe der Idealfiguren näher, ja, mit einer von ihnen, dem «Cicero», zeigt er eine unverkennbare Aehnlichkeit, die bis in technische Details — die Führung der Augenbrauen z. B. — geht. Der milde sinnende Blick ist ihnen beiden gemeinsam.

---

[1] Dies sind die beiden einzigen Statuen, bei denen das der Fall ist. Die übrigen sind mit sich allein.

Wie schon gesagt, kam es bei den Figuren der Weisen auf andere Dinge an, als bei den Kurfürsten. Während man sich diese doch immerhin als inmitten der Gegenwart stehend denken sollte, gehörten die Idealgestalten einer nicht mehr faßbaren Vergangenheit an, und die Träger einer Idee (des «Heiligen», «Weisen», «Prophetischen» oder «Tugendhaften») brauchten nicht so scharf individualisiert zu werden, wie die Vertreter einer wirklichen politischen Macht. Das Wesentliche war, daß man ihnen glaubte, was sie verkündeten, und hierbei wäre eine scharfe Charakteristik im Sinne des damaligen Individualismus eher störend gewesen (wie z. B. auch das Vorwiegen des Zeitkostümlichen in der Tracht). Daher sind die Köpfe dieser Männer einander ähnlicher im Ausdruck. Würde und Ernst findet — und erwartet — man bei ihnen allen, und nur die Art ihrer geistigen Versunkenheit ist verschieden. Neben dem Ausdruck des klugen ruhigen Sinnes beim Cicero und Aristoteles findet man den leisen Zweifel beim «Doktor» und diesen allen treten dann die prophetischen Gestalten gegenüber mit der Erregtheit ihres Aeußeren. Der eine, der die Hand etwas heftig auf die Brust legt (Abb. 14) sieht scharf und gespannt drein, ein andrer (Abb. 15) wendet lebhaft den Kopf, als ob er disputieren möchte. Und den Höhepunkt bezeichnet auch hier wieder der «Moses». Er hat die Augen weit geöffnet und die Brauen hochgezogen, die Linke greift in den Bart — er sinnt ins Weite.[1] Durch die ganze Gestalt geht eine merkwürdige Erregung, die nichts zu tun hat mit dem abwesenden Ausdruck des Gesichts;

[1] Es muß hier darauf hingewiesen werden, daß der Ausdruck der Figuren sich wahrscheinlich heute anders darstellt, als zur Zeit ihrer Entstehung — infolge des Verschwindens der Bemalung. Wenn sich die Farben erhalten hätten, wäre der Ausdruck der Gesichter vielleicht starr, die Augen, die jetzt ins Weite zu träumen scheinen, weil sie leer sind, hätten wohl einen harten Blick, wenn das Verschwimmende und ewig Bewegliche durch Fixierung mit Farbe gebannt wäre. Aber hierbei sind wir auf Vermutungen angewiesen. Wir wissen nicht, wieweit die Bemalung gotischer Steinstatuen ging, die im Freien aufgestellt waren, und wenn es sich erweisen ließe, daß zwischen ihnen und bemalten Holzskulpturen kein Unterschied gemacht wurde, so dürften die von mir über den Ausdruck gemachten Bemerkungen doch innerhalb der vorliegenden Statuenreihe eine relative Richtigkeit behalten. Die anderen Statuen sind heute ja auch farblos, und doch ist der Unterschied zwischen ihren Köpfen und dem des Moses auf den ersten Blick klar.

die Bewegung, die sich des Körpers bemächtigt hat und sich im Gewande ausspricht, ist mechanisch, ziellos — der Mann steht unter dem Druck einer Vision und die Dinge, die er sieht, sieht nur er allein. Hier ist ein Ausdruck des Prophetischen erreicht von einer nicht gewöhnlichen Innigkeit. Der Bildhauer, der diese Figur konzipierte, hat mit ihr sein Meisterstück gemacht. Aehnliches ist ihm hier nicht wieder gelungen. Aber auch sonst sind in jenen Jahrzehnten in Deutschland nicht sehr viele Statuen entstanden, die an Würde und Schönheit diesen «Moses» übertreffen.

Wollen wir uns nun eine Vorstellung machen von dem Meister Johannes, der die Herstellung dieser Skulpturen geleitet hat, so müssen wir zunächst daran erinnern, daß nicht er allein die Ausführung jeder einzelnen besorgt hat. Aus den Akten erfuhren wir, daß noch ein Meister Henning dabei beteiligt war, und sicher wurden auch noch mehrere Gesellen beschäftigt, und nur die eine Tragfigur an der Nordwestecke des Gebäudes kann man auf Grund der Baurechnungen dem Johannes mit einiger Wahrscheinlichkeit zuschreiben. Diese aber unterscheidet sich in ihrer Behandlung von den besten der übrigen Statuen so wenig, daß es uns als verwegen erscheinen muß, die verschiedenen ausführenden Steinmetzen nach ihren Leistungen identifizieren zu wollen. Sondern man kann wohl nur nach der Qualität der Arbeit die einzelnen Statuen kennzeichnen. In einigen begegnet auch ein sichtbarer Zwiespalt zwischen Konzeption und Ausführung, und es ist in solchem Falle (z. B. beim Kurfürsten von Mainz) nichts gewonnen mit der Feststellung, daß vielleicht Meister Johannes eine kleine Skizze machte, die dann ein ungeschickter Geselle verdarb. Auch kommt es ja vor, daß in ein und derselben Figur ein Stilelement gut und ein anderes schlecht behandelt wurde, wie beim Kurfürsten von der Pfalz, bei dem das Gewand vortrefflich geraten ist, während das Körperliche und der Ausdruck ganz mißglückten. Da war vielleicht ein im übrigen ganz unbegabter Gehilfe nur auf die Spezialität des «Faltenstils» gut eingearbeitet; wodurch natürlich unsere Vorstellung getrübt wird. Bisweilen liegt auch das Mißglückte einer Figur nur daran, daß bei der Arbeit nicht genügend Rücksicht auf den Aufstellungsort genommen wurde. So ist z. B. das Standbild des Mainzers für die Betrachtung aus der Nähe, von der Ba-

lustrade, nicht so unglücklich, wie sonst; ebenso beim Pfälzer. Alles dieses macht eine Zuweisung der einzelnen Skulpturen an bestimmte ausführende Hände fast unmöglich. Auch technische Besonderheiten, wie die Behandlung von Haar und Bart oder die Bildung der Hände, führen nicht weiter. Daß nach Maßgabe dieses Gesichtspunktes der «Moses» mit dem «Aristoteles» zusammengehört, daß der «Doktor», der «Cicero» und der Prophet an der Nordostecke (Abb. 14) hierin einander sehr ähnlich sind, daß vielleicht der «Demosthenes» und der Prophet an der Nordwestecke (Abb. 15) von demselben Steinmetzen herrühren, — das ergibt sich ohnehin schon aus dem Qualitätsvergleich der wichtigeren Stilelemente mit einiger Wahrscheinlichkeit. Die technischen Details sind bei handwerklicher Skulptur dieser Art nicht allzu wichtig; auch sind sie, sobald sie ein bestimmtes Qualitätsniveau übersteigen, wohl Gemeingut, das, vielleicht sogar bei der Arbeit von heute auf morgen, der Eine dem Andren ablernte. Es muß uns daher genügen, die wenigen schlechten Figuren herauszuheben. Nur drei sind es: der «Demosthenes», der «Kurfürst von der Pfalz» (abgesehen von der Routine in der Gewandbehandlung) und der Philosoph an der Nordwestecke, bei dem aber auch wieder die dekorative Führung des Spruchbandes zu loben ist. Den höchsten Rang dagegen nehmen «Moses», «Petrus», der Kurfürst von Brandenburg und der «Doktor» ein, bei denen alle Stilelemente in gleicher Weise gut zur Geltung kommen. Im übrigen muß es uns genügen, einen leitenden Meister kennen gelernt zu haben, dessen Eigenart wir in den besten der Rathausfiguren genügend beurteilen können, um sagen zu dürfen, daß er ein Künstler ist, der in der Plastik seiner Gestalten sich mit zwei verschiedenen Gesichtspunkten auseinandersetzt, der oft noch dem Prinzip des «gotischen Schwunges» huldigt, oft aber auch bis zur Befreiung der menschlichen Figur vorgedrungen ist. In der Gewandbehandlung arbeitet er im wesentlichen auf dekorative Wirkungen hin, mit Hilfe weicher Bewegtheit in den Massen. Wo es gilt, individuell und lebendig einen Menschen und seinen Ausdruck zu charakterisieren, gelingt ihm dies ohne Uebertreibung, und in der Erfassung einer geistig idealen Persönlichkeit hat er etwas vom Bedeutendsten, was Deutschland zu jener Zeit überhaupt aufzuweisen hat.

KAPITEL IV.

In welchem Zusammenhang stehen nun diese Werke mit der übrigen Kunst in Deutschland? Wo hat der Bildhauer seine Ausbildung empfangen?

Um diese Frage zu beantworten, ist es nötig, einen kurzen Blick auf die Situation zu werfen, in der sich die deutsche Skulptur damals befand.

Die Blütezeit der gotischen Plastik war schon mit dem Ende des 13. Jahrhunderts vorüber. Werke, wie die Naumburger Fürstenstatuen oder der Bamberger Reiter, wie die «Ecclesia» und «Synagoge» in Straßburg oder die klugen und törichten Jungfrauen in Magdeburg, Werke von jener Großartigkeit sind nach 1300 nicht mehr entstanden. In der Folgezeit wurde der Geist der gotischen Skulptur ein wenig matt, die Erben begannen ihre Tätigkeit, die neben der Verbreitung des Stils manchmal auch in einer Verflachung und bisweilen in Uebertreibung bestand. Die Tradition wird etwas zügellos, und die festen Zentren fehlen. Die Steinhauer scheinen die großen französischen Vorbilder in Chartres und Reims nicht mehr so gründlich studiert zu haben; sie hatten ja nun Aehnliches im eigenen Lande und angesichts der Naumburger Statuen konnte man ja auch glauben, es gäbe eine wirklich eingeboren deutsche Skulptur. Auch waren die bedeutendsten Aufgaben im wesentlichen erfüllt. Die großen Dome, an deren Portalen und Lettnern der plastische Schmuck vorwiegend vonnöten war, standen fast alle beendigt oder waren doch in solche Höhen hinaufgeführt, in denen die statuarische Plastik nicht mehr wirksam gewesen

wäre und daher einer fast ausschließlich dekorativen und ornamentalen Skulptur Platz machte. Nur Köln war noch im Rückstand, aber der plastische Schmuck dieses Domes ist, gegenüber der Bedeutung und dem Umfang des Baus, etwas kärglich, was mit der Langsamkeit der Arbeit zusammenhängen mag.[1]

An die neuen Aufgaben, die sich im Laufe des 14. Jahrhunderts immer mehr und mehr einstellten, mußte sich die Bildhauerei erst gewöhnen. Diese Aufgaben bot nun nicht mehr allein der Kirchenbau, sondern die Profanarchitektur, und daneben, in immer steigendem Maße, der halb private Zweig der Grabdenkmalskunst. Man muß sich einmal einen Augenblick klarmachen, was dieser Wechsel der Aufgaben für die Plastik bedeutete. Eine der wesentlichen Eigenschaften der gotischen Skulptur ist ja die, daß sie ihre Gestaltung von den Formen der Architektur empfangen hatte, — einer Architektur, die einzig und allein am Kirchenbau entstanden war. Die Kennzeichen dieser «gotischen» Architektur sind: die optisch vertikale Tendenz, eine bis dahin unerhörte Sichtbarmachung des Bauskeletts und eine hiermit im Zusammenhang stehende Unterdrückung der Wandfläche zu Gunsten von Säule, Rippe, Hohlkehle und Maßwerk. Die formalen Eigenheiten, die eine von derartig scharf artikulierter Bauweise abhängige Plastik hat, bestehen vor allen Dingen in einer außerordentlichen Schlankheit und Dünnheit der menschlichen Gestalt, einer starken Bewegungsfähigkeit des Gesamtorganismus und einer beträchtlichen Rundung und Aushöhlung der Massen. Daß eine solche Plastik etwas deplaziert sein mußte in dem Augenblick, wo sie nicht mehr in die Hohlkehlensysteme der Portalgewände einer Kirche eingefügt oder an bündelförmig aufgelöste Pfeiler angegliedert war, ist einleuchtend, und die glatten Mauerflächen der Rathäuser und Privatbauten, für welche die Skulpturen nun beabsichtigt wurden, boten ganz andere Hintergründe und vollständig neue Bedingungen. Vor ihnen mögen die Bildhauer zunächst etwas ratlos gewesen sein.

Die Grabplastik, die ihrerseits immerhin dem kirchlichen

---

[1] S. Bode. Deutsche Plastik. S. 42 ff.

Zwecke treu blieb, brachte nun aber auch andre Ziele, als die bis dahin verfolgten. Hier war das Gebiet, auf dem der erwachsende Individualismus die künstlerischen Konsequenzen ziehen und eine beträchtliche Annäherung an die Wirklichkeit leisten mußte. Wieweit man bei den Grabdarstellungen von Porträten in unserem Sinne sprechen kann, soll hier nicht erörtert werden, weil darüber noch nichts abschließendes zu sagen ist. Sicher ist aber, daß man von den Künstlern, die einen Verstorbenen im Bilde verewigen sollten, ein genaues Studium und eine eingehende Kenntnis des Lebens forderte, und tatsächlich sind im 14. Jahrhundert die Toten das Lebendigste, was die Plastik schuf.[1] Daß bei dem gerade in dieser Zeit enorm steigenden Bedarf an figürlichen Grabmälern die auf das Individuelle und intensiv Lebendige gehende Gewöhnung der Skulptoren ihren Einfluß auf die gesamte Statuenkunst haben mußte, begreift sich leicht.[2] Die Grabplastik ist die Hochschule des Individualismus und des Realismus geworden.

Daneben waren dann noch andre Verhältnisse bei der Stiländerung wirksam, Dinge, die in der Natur des Handwerks liegen. Um das Ende des 14. Jahrhunderts tritt nämlich in dem Material, in dem die Künstler arbeiteten, eine langsame Wandlung ein — die Holzplastik, geschult an den Aufgaben der Schnitzaltäre, tritt immer mehr und mehr in den Vordergrund. Gewiß bestanden keine engen Verbindungen zwischen Hütte und Steinmetzenzunft einerseits und dem Handwerk der Bildschnitzer andererseits; diese standen vielmehr der Malerei näher. Aber so eng darf man sich die handwerkliche Gebundenheit des Mittelalters doch nicht denken, daß man meint, die Angehörigen des einen Zweiges seien blind neben denen des anderen hergegangen. Sie werden wohl aufeinander geachtet und eingewirkt haben und die größere Mannigfaltigkeit der Erscheinung, die sich in der ganzen deutschen Statuenkunst um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert zeigt, wird zum gewissen Teil auch auf der neuen Technik beruhen, und das

[1] Man denke etwa an die Reihe der Grabsteine im Mainzer Dom.
[2] Vergl. W. Bode, l. c.

Lebhafte und Bewegte, das der Gebrauch des Schnitzmessers ermöglichte, wurde von der Steinskulptur aufgenommen.[1]

So war im allgemeinen die Lage der deutschen Bildnerei um die Zeit, die uns beschäftigt. Eine Epoche von neuen Zielen, von Experimenten, von Uebergängen. Hervorragend große Werke, nach denen sich das Kleinere hätte orientieren können, werden nicht geschaffen, dominierende Hauptschulen gibt es nicht mehr. Der Betrieb hat sich zersplittert, und eine einheitliche Entwicklung ist nicht zu sehen. — Außerhalb Deutschlands dagegen sind die Dinge weiter gediehen, auch diesseits der Alpen. In Burgund schafft Claus Sluter, der Sohn eines Mainzer Architekten, mit dem sogenannten «Mosesbrunnen» und seiner Grabmalplastik einen neuen Figurenstil, der dann sehr wirksam geworden ist. Man hat oft betont, wie sehr diese Plastik mit der italienischen, mit der Skulptur des jungen Donatello und des Jacopo della Quercia[2] verwandt ist; die Bezeichnung «gotisch» aber ist für diesen Nordländer ebenso nichtssagend, wie sie für die Südländer undenkbar ist. Das hier ist schon beginnende Renaissance. —

In dem allgemeinen Bilde, das wir uns mit diesen kurzen Zügen von der gotischen Skulptur gemacht haben, spielt nun Bremen eine sehr untergeordnete Rolle. Es besaß ja, wie wir sahen, keine eingesessene Skulptorenschule und die Denkmäler der Bildhauerei sind daher sehr gering an Zahl.[3] Auch sind sie

---

[1] S. v. Reber. Kunstgeschichte des Mittelalters 557/558.

[2] S. Cornelius: Jacopo della Quercia.

[3] Das Giebelfeld des Domes wurde ca. 1300 mit einer Marienkrönung und den Statuen der fünf klugen Jungfrauen geschmückt, die jetzt im Kreuzgang stehen. Ihr Stil weist auf Sachsen, vielleicht Magdeburg hin. Doch harrt diese Frage noch ihrer Lösung, wenn eine solche überhaupt bei dem sehr schlechten Erhaltungszustand dieser Skulpturen jemals über eine Hypothese hinaus kommen sollte. — Derselben Schule gehört vielleicht auch der Grabstein des 1304 ermordeten Arnd von Groepelingen an; dieser ist aber der einzige seiner Art — die Grabskulptur hat im ganzen 14. Jahrhundert nichts Bedeutendes hervorgebracht. — Gegen 1400 wurden dann zwei Werke der Kleinskulptur geschaffen, das hölzerne, mit vielen Reliefs versehene Ratsgestühl im Dom, und der silbervergoldete Reliquienschrein der heiligen Aerzte Cosmas und Damian, Wer die Schnitzreliefs des Ratsgestühls, dessen Reste im Dom stehen, gemacht hat, ist nicht bekannt. Sie sind sehr streng stilisiert, bedeutend im Ausdruck und in ihrer einfachen Schlichtheit und Eindringlichkeit höchst beachtenswert. Die Reliefs sind flach, die Details geben für

untereinander so verschieden, daß man sie bei der Frage nach dem Schulzusammenhang der Rathausskulpturen fast ganz ignorieren darf. Nur der Roland ist zu nennen. (Abb. 23.) Er wurde im Jahre 1404 errichtet — aber nicht an seiner jetzigen Stelle. Wahrscheinlich hat er sich ursprünglich an eine Hauswand angelehnt,[1] und zwar an die des alten Rathauses, das dem heutigen, anno 1405 begonnenen Bau voraufging und auch in der Nähe des Marktes stand. Wann man ihn von seiner Wand entfernte und als Freifigur aufstellte, ist nicht überliefert,[2] jedenfalls aber haben die Steinhauer des heutigen Gebäudes ihn als Wandfigur und nicht als Freiplastik gesehen. Die Vermutung, daß dieses in der Stadt sehr angesehene neue Standbild einigen Einfluß auf die Gestaltung der Fürstenfiguren am Rathause gewonnen hat, ist also nicht von der Hand zu weisen. Sie haben dieselbe Tracht wie er — das Zeitkostüm des Ritters. Auch die Bildung und der Ausdruck seines Kopfes steht einigen von ihnen nah, in seiner Verbindung von großer Form und individueller Lebendigkeit. Am ähnlichsten ist er in dieser Hinsicht dem Kurfürsten von der Pfalz, der im übrigen sich jedoch mit dem riesigen Standbild an Bedeutung nicht vergleichen darf. — Ueber den Künstler des Roland ist nichts bekannt. Man weiß nur, daß der Riese einen Vorgänger hatte, eine Holzskulptur, die im Jahre 1366 von den Soldaten des Erzbischofs bei einem Kampf mit den Städtern gestürzt und verbrannt wurde. Ob dieses Holzbild dem steinernen Nachfolger ähnlich war, so groß und so monumental, darüber kann man nicht einmal eine Vermutung aufstellen. Wir wissen eben nicht, woher damals die Fähigkeit kam, eine solche Figur zu errichten, und die Stein-

---

eine Stilvergleichung mit unseren Figuren wenig Anhaltspunkte. Die wenigen Freistatuetten, die sich an den Wangen des Gestühls finden, sind noch ganz gotisch und gegenüber unseren Figuren altertümlich. — Der Schrein des Cosmas und Damian ist eine bremische Arbeit. Von ihr wird im Verlaufe der Untersuchung die Rede sein.

[1] S. K. Schaefer: «Bremen» 1907 (Klinckhardt u. Biermann, Leipzig), S. 42.

[2] K. Schaefer, l. c., macht wahrscheinlich, daß es anno 1512 war, auf Grnnd einer unter diesem Jahr verzeichneten Eintragung im Ratsdenkelbuch: «item ok wart do sulvest dat bilde Rolandes bi deme markede uppe dat nie gemaket und renoveret von grawen stenen.»

hauer, die daran gingen, das Rathaus mit Fürstenstatuen zu schmücken, werden wohl auch im ersten Augenblick verwundert gewesen sein, dieses großartige halb architektonische, halb plastische Gebilde hier vorzufinden.[1] Wenn nun aber auch ein gewisser Zusammenhang zwischen ihm und den Fassadenfiguren besteht, so kann der doch nur sehr lose gewesen sein. Die plastische Kunst an den besten der Rathausfiguren konnte hier keine Anregung und Förderung erfahren; dazu waren ja schon die Aufgaben zu verschiedenartig.

Außer dem Roland ist in jenem Jahrzehnt noch ein andres plastisches Werk von Bedeutung entstanden — der Reliquienschrein der heiligen Aerzte Cosmas und Damian,[2] (Abb. 24) ein Werk der Goldschmiedekunst, mit reichem figürlichem Schmuck versehen. Wahrscheinlich eine bremische Arbeit — den Goldschmieden war kurz vorher eine Rolle erteilt worden, und es lag kein Grund vor, dieses für den Dom bestimmte Werk an auswärtige Meister zu vergeben. Genaue Daten stehen für seine Entstehungszeit nicht fest.

Der Stil, der uns in den Figuren dieser kleinen Architektur entgegentritt, ist kein reiner. Wir sehen vielmehr zwei ver-

---

[1] Ueber die ursprüngliche Bedeutung des Bremer Rolandes soll hier nicht gehandelt werden. Daß der steinerne vom Jahre 1404 als Freiheitssymbol errichtet wurde und als solches im engsten Zusammenhang steht mit Urkunden- und Geschichtsfälschungen, ist bekannt. (S. Heldmann: Die Rolandsbilder Deutschlands. Halle a. d. Saale. 1904 und, vom selben Verf.: Rolandsspielfiguren, Richterbilder oder Königsbilder, ebendort, 1905. Ferner: W. Stein (Göttingen): «die bremische Chronik von Rynesberch und Schene. Hansische Geschichtsblätter, 1906 S. 139—212.)

Ob der im Jahre 1366 verbrannte Holzroland schon eine solche Bedeutung hatte, ist wahrscheinlich, läßt sich aber nicht beweisen, da die Quelle, aus der man diese Tatsache entnehmen möchte, eben die Chronik von Rynesberch und Schene, tendenziös gefärbt und mit Fälschungen durchsetzt ist. Ob er oder ein etwaiger weiterer Vorgänger jemals als Spielfigur gedient hat, ist nicht mehr festzustellen. Sicher ist aber wohl, daß der steinerne Roland, der noch heute steht, nie als Gerichtsfigur, wie der in Halle, gedient hat, auch nicht als Vehmfigur, wie der in Zerbst, denn in den gefälschten Urkunden, mit denen er zusammenhängt, wird gerade als Privileg die Befreiung von der Vehme prätendiert.

Siehe eine Zusammenstellung über die ganze sogenannte «Rolandsfrage» in der Zeitschrift «Niedersachsen» 15. IV. 1907.

[2] Der Schrein wurde 1648 an Maximilian von Bayern verkauft und steht jetzt in einer Kapelle der Michaeliskirche in München. Eine Nachbildung desselben befindet sich im Gewerbemuseum zu Bremen.

schiedene Richtungen gegeneinander ankämpfen, und zwar ist es nicht so, wie bei den Steinfiguren, daß etwa die Statuen als plastische Gesamtgebilde zum Teil noch in einem Uebergangsstadium befangen sind, während schon bei einigen ein Neues erreicht ist — es ist also nicht eine in der Entwickelung der bildnerischen Anschauungen begründeter Zwiespalt, der hier waltet, sondern in einem einzelnen Punkte, der mehr Sache des Geschmacks und der Gewöhnung als der unmittelbaren schöpferischen Notwendigkeit ist, finden sich die Widersprüche: im Punkte der Gewandbehandlung. Einige von den Statuetten am Schrein zeigen nämlich jene wellig bewegte, strudelnde Faltengebung, wie sie die steinernen Weisen am Rathaus haben, nur noch wilder und mehr übertrieben, was bei dem kleineren Format und der beweglicheren, nicht an eine vorhandene Werkform gebundene Technik begreiflich ist. Andere dagegen sind in ihrer Gewandung ersichtlich nach ganz abweichenden Prinzipien komponiert, die Drapierung der Massen spielt bei ihnen keine eigenmächtige dekorative Rolle, vielmehr wurde das Gewand wesentlich nach linearen Gesichtspunkten behandelt. Bei einigen der Statuen ist geradezu ein graphisches System angewandt: einige durchgehende große Linien dominieren; an sie gliedern sich dann andre, mehr oder minder parallel gerichtete an, doch immer so, daß der Ausgangspunkt eines solchen Liniennetzes genau fixierbar ist — oft liegt er z. B. in der Höhe der Hüfte, als Spitze einer Menge von fächerförmig ausgebreiteten Falten. Für die Brechung der Querzüge ist dann weiter charakteristisch, daß die Bäusche spitz und scharf einknicken und leichte Dreiecke bilden. —

Diese Unterschiede mögen als wesentlich genügen: es waren verschiedene Richtungen am Werke. Die Goldschmiede in Bremen waren auf diesen Gebiet noch etwas altertümlich befangen und huldigten noch Idealen, wie sie z. B. in den Statuen des Grabower Altars Meister Bertrams in Hamburg verkörpert waren. Da liegt eine ähnliche Gewöhnung vor, und mit diesem großartigen Werk läßt sich der Gewandstil des Cosmas- und Damianschreines am ehesten vergleichen. Was uns am Bremer Rathaus entgegentritt, ist mit dieser Art von Kunstübung nicht zusammenzubringen. Dagegen stimmt

jene andre, ersterwähnte Gruppe der Statuetten in diesem Punkte ganz mit den Steinfiguren überein. Dieser Zwiespalt ist wichtig. Wenn man dann noch hinzunimmt, daß die plastische Kunst im Figurenaufbau am Schrein wesentlich unfreier ist, als am Rathaus, so wird er aufschlußreich: er lehrt uns, daß die Propheten aus Stein schon gleich nach ihrer Entstehung auf dieses Werk der Kleinkunst eingewirkt haben, daß einige der Goldschmiede, die für die Statuetten die Modelle anfertigten, sich in einem äußerlichen Zuge nach ihnen richteten, daß sie etwas Neues und ihnen Fremdes übernahmen, während andre noch in der gewohnten älteren Manier weiterarbeiteten. So sagt uns die hier geäußerte Stilmischung, die ja, wohlgemerkt, nicht im Lauf der Entwicklung begründet sondern von außen her hereingetragen war, ihrerseits, daß bei diesen steinernen Vorbildern eine fremde, auswärtige Weise im Spiele war, die in Bremen selber keine eingesessenen Vorbilder hatte.

Einige von den Meistern, die am Rathausbau beschäftigt wurden, stammten aus Münster. Westfalen war ja für Bremen die am nächsten liegende Kunstprovinz, und es war tatsächlich auch in manchen Dingen für das Wesergebiet vorbildlich geworden.[1] Aber auf dem Gebiete der gotischen Plastik konnte das Land keine Anregungen geben, es hat in dieser Stilepoche eigene Skulptur nicht hervorgebracht, und die einzig bedeutenden westfälischen Werke, die erhalten sind, die Statuen am Südportal von St. Maria zur Wiese in Soest, gehören wohl zum Teil bereits dem 15. Jahrhundert an.[2] — Wie die Fassaden-

---

[1] So verdankt der Chor des Bremer Domes, in seiner rechteckigen Form mit den Mauernischen und dem Umgang darüber, den Domen in Münster und Paderborn seine Gestaltung. (S. K. Schnaase: Kunstgeschichte, Bd. 5. S. 300, und A. H. Müller: Der Dom zu Bremen.) — Auch die Klosterkirche in Hude im Großherzogtum Oldenburg zeigt westfälischen Einfluß. (S. Dohme, Baukunst, S. 176.)

[2] Bei der schönsten dieser Statuen, der Madonna am Mittelpfeiler des Portals, sprechen die meisten Gründe für diese Annahme, im Gegensatz zu Lübke, der die Datierung dieser Arbeiten in das 14. Jahrhundert setzte. Eine so genaue Charakterisierung der verschiedenen Gewandstoffe, wie wir sie hier finden, ist zu ungewohnt für das 14. Jahrhundert. Auch die Tracht mit der sehr hohen Gürtung und dem kurzen Mieder ist auffällig, ebenso gewisse Details — die Haarsträhnen, die auf die Schultern herabfallen und die sehr zierlich und spielerisch um den Hals gelegte Rosen-

figuren an dem oft nachgeahmten Rathaus zu Münster ausgesehen haben, wissen wir nicht. Es ist nichts von ihnen erhalten. Allein, abgesehen von ihnen, hat diese Stadt im 14. und 15. Jahrhundert keine Bildhauerwerke von Bedeutung hervorgebracht, von denen man auf große plastische Uebung schließen müßte. Auch Lübke, ein sonst so begeisterter Anwalt westfälischer Kunstgeschichte, mußte die untergeordnete Bedeutung westfälischer Skulptur in jenen beiden Jahrhunderten unumwunden zugeben; und so ist es nicht voreilig, wenn wir, über die Köpfe der verschwundenen Münsterschen Fassadenfiguren hinweg, die früher oft ausgesprochene Vermutung abweisen, daß die gesamte künstlerische Ausstattung des bremischen Rathauses von westfälischen Händen herrühre. Es wäre ja auch höchst befremdlich, daß die Ratsrechnungen uns die Herkunft des Meisters Johannes verschweigen würden, wenn man etwas von ihr gewußt hätte, da sie doch bei dem unbedeutenderen Meister Kurd, der die Arbeiten an dem Fenstermaßwerk herstellte, ausdrücklich Münster als Heimatsort erwähnen.

Meister Johannes mußte von weiter her gekommen sein, und zwar, da Hamburg und auch Lübeck durchaus keine Analogien zu unsern Werken bieten, vom Westen her, also vom Rheinland. Dort war Köln damals das Hauptzentrum, und es ist tatsächlich unsre Meinung, daß der Meister entscheidende Einflüsse von der kölnischen Bildhauerkunst empfangen hat. —

Die kölnischen Monumente, auf die sich diese Meinung stützt und die wir zum Vergleich heranziehen, sind nun nicht mit Sicherheit als unmittelbare Vorbilder der bremischen Rathausfiguren anzusehen. Dazu sind sie zu verschiedenartig,

---

kranzkette. Weiter ist auch auf die Führung des Gesamtumrisses aufmerksam zu machen, der mandelförmig gestaltet ist. Das ist erst eine Gewöhnung des 15. Jahrhunderts, die dann in Franken von Riemenschneider gegen Ende dieses Saeculums weiter ausgebildet wurde. — Einige altertümliche Züge, wie die starke Schwingung der Gestalt, dürfen bei dieser Datierung nicht irre machen. Das kann provinzielle Besonderheit sein. So nimmt z. B. auch in der Architektur der Uebergangsstil vom romanischen zum gotischen Stil hier so viel Zeit in Anspruch, wie sonst nirgendwo in Deutschland. (S. Lübke: Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Westfalen. S. 21.)

auch steht die Datierung der einzelnen Arbeiten nicht genau fest. Es handelt sich vielmehr darum, aus der Betrachtung dieser Werke die Ueberzeugung zu gewinnen, daß der Meister Johannes die hier vorwaltende Kunstweise gekannt und sie zu der seinigen gemacht hat. Sowohl der stilistische als auch der ikonographische Vergleich wird dies ergeben.

An erster Stelle machen wir zu diesem Zweck auf eine Serie von acht Holzstatuen von ca. 1,30 m Höhe aufmerksam, Prophetenfiguren, die sich in der sogenannten Prophetenkammer des Rathauses in Köln befinden und dort ziemlich hoch über dem Boden auf Konsolen stehen, zum Teil zwischen Fenstern. Sie sind modern bemalt und tragen Spruchbänder mit lateinischen Weisheitssprüchen in den Händen.

Die allgemeine Aehnlichkeit zwischen der unter Nr. 21 abgebildeten Figur und einigen der Bremer Gewandstatuen, besonders mit dem «Moses» ist augenfällig. Wir haben dieselbe Art von Aufbau, fast unabhängig vom gotischen Schwung, mit einer weitgehenden Befreiung des Körperlichen, die nur hier noch den Kopf leichter aus den Schultern herauszuheben gestattet. Die Tracht ist fast die gleiche, besonders sei auf die weich überfallende Kopfbedeckung hingewiesen; auch der kleine bemerkenswerte Zug, daß eine Hand ganz vom Mantel umhüllt wird, auch wenn sie kein heiliges Attribut hält, kommt hier vor. Das Verhältnis von Körper zu Gewand ist in beiden Fällen nach den gleichen Prinzipien abgewogen: das Gewand spielt eine eigene dekorative Rolle, und die Drapierung ist beim Breiteneindruck des Gesamtaufbaus wirksam. Der Faltenstil ist allerdings nicht in allen Dingen konform (man vergleiche aber doch einmal z. B. das Arrangement des Gewandes über der Brust —) doch ist bei diesen Differenzen stark die Verschiedenheit des Materials in Anschlag zu bringen. Holzfalten lassen sich nicht mit Steinfalten unmittelbar vergleichen, wenn es sich um Großplastik handelt; wie sehr bei kölnischen Steinfiguren der in den Bremer Arbeiten herrschende Faltenstil zuhause ist, wird der weitere Verlauf dieser Untersuchung zeigen. — Dagegen sind wieder gewisse andre Eigentümlichkeiten der Figurenbildung bei den Gruppen gemeinsam. Die Hand z. B., die das Spruchband hält, zeigt denselben Bau, es ist die

gleiche etwas weiche, kraftlose und wenig artikulierte Vorderhand, wie sie unter den Bremer Weisen vor allen der «Moses» und der «Aristoteles» haben. Nicht ganz gleichgültig ist ferner die Bildung des ungeteilten und in langen am Ende aufgerollte Strähnen gegliederten Bartes. Besonders auffällig sind aber die nach auswärts gerichteten Augen, und der Ausdruck des Gesichts, in seiner energischen, weitblickenden Spannung findet auch in Bremen einige Analogien; doch ist gerade der «Moses» in diesem Punkte überlegen. Was ferner, um mit einer Aeußerlichkeit zu schließen, die Drapierung des Spruchbandes anbelangt, so ist zu bemerken, daß hierin unsre Figur mit dem Aristoteles genau übereinstimmt — bei beiden ist sie mit demselben runden Schwung vor den Leib gelegt, und bei beiden ist die erhobene Hand nackt, die gesenkte vom Gewand bedeckt.

Es sind im ganzen acht Statuen von Propheten, die in Köln das Rathaus zieren. In Bremen ist es die gleiche Zahl von Weisen, wenn wir den heiligen Petrus, dessen Gegenwart sich gegenüber seinem Dom hier leicht erklären läßt, zu ihnen rechnen dürfen. Aus äußerlichen Rücksichten war es nicht möglich, alle acht Kölner Holzstatuen abzubilden, wie wir gewünscht hatten, sie stehen zum Teil sehr ungünstig zwischen Fenstern, ganz schlecht beleuchtet. So sei hier die Stilvergleichung noch hinzugefügt, daß auch diese acht sich, wie in Bremen, nach ihrem Aufbau in zwei Gruppen scheiden lassen. Die eine, zu der die hier abgebildete Gestalt gehört, zeigt eine beträchtliche Freiheit in der Körperbildung, die andre, größere, folgt noch den Idealen des gotischen Schwunges. Ikonographisch ist dann weiter von großer Wichtigkeit, daß auch unter den acht Kölner Propheten einer ist, der keinen Bart hat, mit einem jugendlicheren, runderen Gesicht als seine bärtigen Genossen mit den scharfen Köpfen; der trägt auch dieselbe steife runde Kappe, wie der bartlose «Doktor» in Bremen. Die Zusammengehörigkeit ist also auch ikonographisch klar. —

Wann diese Holzfiguren gemacht sind, ist nicht bekannt. Dem Stil nach darf man ihre Entstehungszeit um rund 1400 ansetzen. Manches in ihrer Art erinnert noch sehr an die Kunst der marmornen Skulpturen des alten Hochaltars im Dom, die unter Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349—1362) ge-

schaffen wurden.[1] (Abb. 25.) Daß man sie nicht weit ins 15. Jahrhundert setzen darf, lehrt der Vergleich mit den Statuen am Grabmal des im Jahre 1368 verstorbenen Erzbischofs Engelbert von der Mark im Dom.[2] (Abb. 26.) In ihnen ist der Prozeß zur gänzlichen Befreiung der menschlichen Gestalt noch weiter gediehen, trotzdem auch sie noch, wie Renard betont, mit den Figuren vom Hochaltar entfernt zusammenhängen. Wenn diese Grabmalstatuetten nicht später sind, als die Wende des Jahrhunderts, so hat man damit auch einen annähernden terminus ad quem für die Holzstatuen gewonnen.

Bei der Vergleichung der beiden Prophetengruppen mußte, trotz aller Verwandtschaft auch auf eine Verschiedenheit hingewiesen werden: auf die Differenzen in der Art des Faltenstils. Diese erklärt sich aber aus der Verschiedenartigkeit des Materials und der hiervon abhängigen Technik. Es handelt sich jetzt darum, nachzuweisen, daß die besondere Art der Faltengebung, die wir in Bremen fanden, in der kölnischen Steinplastik üblich war. — Charakteristisch für die Bremer Figuren war eine weiche Behandlung der Gewandmassen, mit bewegtem, wellenmäßigen Faltenspiel, das vorwiegend runde, geschwungene Linien ergab. In den Hauptwerken der kölnischen Steinskulpturen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, begegnen uns nun diese Eigentümlichkeiten immer wieder. Am Anfang der Reihe, die uns interessiert, stehen die schon erwähnten Marmorfigürchen vom ehemaligen Hochaltar des Domes, die z. T. im Wallraff-Richartz-Museum, z. T. in der Sammlung Schnütgen aufbewahrt werden.[3] Besonders bei dem einen der anbetenden Könige der Sammlung Schnütgen wird dies Gerundete der Faltengebung klar, wie auch die plattgedrückte Form der Röhrenfalten, die in Bremen häufig ist. In solchen Bildungen äußert sich zum ersten Male die Neigung für die dekorative Verwendung der Massen, im Gegensatz zur schönen Linie der früheren Zeit. — An den wenigen erhaltenen Statuen des Petrusportals auf der Westseite des Domes (Abb. 27 u. 28) ist dann diese Art von Stil weiter

---

[1] S. Abb. bei Renard «Köln» S. 94 und unsere Abbildung 25.
[2] S. Abb. ebenda. S. 95. und unsere Abbildung 26.
[3] S. Abb. bei Renard «Köln» S. 94.

entwickelt. Das Wellenförmige der Faltengebung ist in diesen Statuen mit vollkommener Konsequenz ausgebildet, nirgend findet sich ein eckiger oder scharfwinkliger Bausch, und sogar das etwas abstrakte Gegenspiel von vollständigen Kurven zu vollständigen Vertikalen, durch das der Bremer «Petrus» und der «Aristoteles» auffallen, zeigt sich hier deutlich als überlegtes System. Von diesem selben Gesichtspunkte aus seien auch die Statuetten vom Grabmal des Erzbischofs Engelbert von der Mark noch einmal zitiert.

Die Entstehungszeit des Petrusportales läßt sich nicht genau festlegen. Springer setzt es ins 14.,[1] Bode dagegen in 15. Jahrhundert. Renard möchte die Statuen gleichfalls ins 15. Jahrhundert weisen, er gibt aber zu, daß sie ein wenig archaisch aussehen. Auch läßt er die Möglichkeit offen, daß sie von dem im Jahre 1412 gestorbenen Andreas von Everdingen herrühren könnten, der den Südturm erbaute. Da sie tatsächlich altertümlich wirken, besonders im Gegensatz zu den kleinen Laibungsfiguren im Rundbogen, den sitzenden, höchst lebendigen Propheten mit Spruchbändern, so geht man wohl nicht fehl in der Annahme, daß sie gerade um die Wende des Jahrhunderts gemacht seien, als erste Arbeiten an dem damals, um 1400, begonnenen Südturm. Später darf man sie, auf Grund ihres etwas befangenen Stiles, m. E. nicht setzen.

Es sind bedeutende Figuren, jedenfalls die bedeutendsten Zeugen der damaligen Kölner Plastik. Bode rühmt ihnen gute Haltung und ausdrucksvolle, würdige Köpfe nach. Wahrscheinlich hat der Meister Johannes in Bremen sie gekannt, vielleicht sogar ihnen nahe gestanden. Denn auch abgesehen von der Art der Gewandung finden sich am Petrusportal Analogien zu den Rathausskulpturen. Unter den sitzenden Figuren in der Bogenlaibung ist ein Prophet, der in seiner Erregung und Bewegtheit ganz an den «Moses» erinnert; nur daß die Verschiebung des Unterkörpers, die beim «Moses» sinnlos und unverständlich schien, hier, bei einer Sitzfigur, natürlich ist.[2] An

---

[1] S. Handbuch der Kunstgesch. II. S. 235.

[2] Eine Abbildung dieses interessanten kleinen Monuments konnte ich zu meinem Bedauern nicht beschaffen; doch teilt Herr Dr. F. Stoedtner mir mit, daß er diese Skulpturen im Sommer 1908 aufzunehmen gedenkt.

diesen kleinen Gestalten ist nicht nur der Faltenstil derselbe, sondern auch das dekorative Eigenleben des Gewandes tritt stark in Wirkung. Daß Köln in diesem Bestreben tatsächlich der übrigen deutschen Plastik voraufgeht, hat schon Reber festgestellt, gelegentlich der Besprechung der Kölner Chorstatuen von ca. 1330,[1] deren effektvolle Draperie er hervorhebt; allerdings liegt diese Eigenart hier noch ganz im Keime. Was kölnischer Gewandstil ist, im Gegensatz etwa zum niederrheinischen, das zeigt schlagend der Vergleich mit zwei um 1400 gemachten Madonnenstatuen im Museum zu Bonn[2] (Abb. 29.) Hier, in Köln, das weich Gerundete, Wellige, — dort, am Niederrhein, alles eckig, geknickt und gebrochen — ein vollständig andres Formengefühl spricht sich hier aus.

Es ist nicht nötig, die Bremer Figuren mit den Werken der Plastik in Köln in formaler Hinsicht noch weiter zu vergleichen. Nur muß in diesem Zusammenhang noch einmal die Rede sein von der Kunst des geistigen Ausdrucks, die in Bremen ihren höchsten Ausdruck in dem «Moses» gefunden hat.

Man hat gelegentlich an den Statuen des Petersportals am Kölner Dom die Würde und Schönheit der Köpfe hervorgehoben,[3] und zwar mit Recht. Aber an das, was wir im Bremer «Moses» fanden, reicht keine Skulptur im damaligen Köln heran; das kommt dort erst später. Man findet ähnliches dann z. B. an den überaus empfindungsvollen Apostelstatuetten des im Dom aufgestellten Grabmals des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden, (Abb. 30) der im Jahre 1414 starb. Und hier ist sicher schon ein Einfluß von seiten der Sluterschen Kunst aus Dijon unbedingt zu spüren, im Gefühl der Menschen sowohl als auch in der Komposition der Gestalten, in ihrer Zügigkeit und Einfachheit. Aber um die Zeit, die uns interessiert, gab es in Köln wie gesagt, keine Skulptur, die an Ethos mit dem Bremer Moses auf eine Stufe zu stellen wäre. Die Innerlichkeit, die diesen Greis, der Gott schaut, ganz erfüllt, der visionär ins Weite

---

[1] Reber. Kunstgeschichte des Mittelalters S. 550 ff.

[2] S.: P. Clemen: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Kreis Bonn. S. 197. (Fig. 132 u. 133.)

[3] S. oben: S. 49.

gerichtete Blick, das zeugt von einem anderen künstlerischen Erlebnis und von einem anderen Kunstwollen als jene Apostel am Petersportal. Hier steht man vor der Frage, ob der Bildhauer des «Moses» dies ganz aus der eigenen Phantasie heraus gestaltet hat, oder ob er an der Stätte seiner Kunstbildung auch für Werte dieser Art gewisse Anregungen und bestimmte Eindrücke empfangen konnte.

Er hat, so glauben wir, die Holzstatuen von Propheten in der sogenannten Prophetenkammer im Rathaus zu Köln gekannt, oder doch andere ähnliche Werke dieser Art.[1] Wenn er sich also für solche Gestalten interessierte, so hatte er an eben derselben Stelle Gelegenheit, noch andere Propheten kennen zu lernen, und zwar im Hansasaal. Dort war an der einen Schmalwand um 1370 ein Gemälde entstanden, von dem nur einige wenige Reste erhalten sind — die jetzt im Wallraff-Richartz-Museum aufbewahrt werden —, es sind die Brustbilder von Propheten.[1] Wir geben eine Abbildung, so gut es der Zustand dieses Freskenrestes erlaubt.[2] (Abb. 31, 32, 33.) In diesen hochbedeutenden Köpfen, besonders in dem geneigten, der den turbanartigen Kopfputz trägt, lebt jene seltsame Innerlichkeit, die den Bremer Moses auszeichnet. Diese Arbeiten, die mit Meister Wilhelm in engsten Zusammenhang gebracht werden, sind die frühesten Werke der kölnischen Malschule, die ja in der dann folgenden Entwicklung von einem neuen innigen Ton im Gefühlsleben jener Zeit Zeugnis ablegt. Das war damals neu in der Kunst, dies werden sich die Maler und Bildhauer angeschaut haben, und es ist unsere Meinung, daß der Bildhauer des Bremer Moses, der Meister Johannes, von diesen Werken starke Eindrücke empfing. — — —

Wir verlassen hier das Gebiet der stilkritischen Vergleiche und rekapitulieren kurz das Gewonnene:

Bei dem Versuch, die Bremer Skulpturen in Zusammenhang mit der übrigen damaligen Plastik in Deutschland zu

---

[1] Nr. 335—338 des Kataloges.

[2] S. Abb. in der Zeitschrift für christliche Kunst. Jahrgang II. Sp. 139/40, wo Schnütgen diese Malereien für Meister Wilhelm in Anspruch nimmt. S. dagegen Firmenich-Richartz, Band IV derselben Zeitschrift, Sp. 248, und B. VIII. Sp. 106 ff.

bringen, ergab sich durch den Nachweis, daß eine etwaige lokale Bremer Bildhauerschule nicht in Frage kommt und durch Ausscheiden der andern benachbarten Kunstprovinzen das Rheinland als wahrscheinliche Stätte der Vorbilder. In Köln entstand eine Reihe von Prophetenstatuen, die von verwandtem Stil sind. Ferner ergab sich, daß der für Bremen charakteristische Gewandstil in der Kölner Steinplastik zuhause ist, und für die Kunst des Ausdrucks in den besten Bremer Arbeiten konnten die hochbedeutenden Wandgemälde im Rathaus zu Köln herangezogen werden. Damit liegt der Wahrscheinlichkeitsbeweis vor, daß der leitende Meister am Bremer Rathausbau, unter dessen Aufsicht die Steinfiguren gemacht wurden, jener Meister Johannes, seine künstlerische Ausbildung in Köln empfing.[1]

---

[1] Die Tätigkeit kölnischer Bildhauer nach auswärts ist in manchen Fällen bezeugt. Ein Arm dieser Ausstrahlung der kölnischen Hütte geht rheinabwärts (s. Renard. Köln. S. 95) und in München-Gladbach, Cleve und Xanten finden sich Spuren davon, z. B. die Visitationsgruppe im Chor der Viktorskirche in Xanten zeigt ausgesprochen kölnischen Stil, und auf dem Gebiete der Holzplastik sind es besonders die Apostelstatuetten in der Kirchenvorhalle in Cleve, die den kölnischen Werken am nächsten stehen. S. Abb. 20. Für die dominierende Rolle, welche die kölnische Architektur und Skulptur im 14. und 15. Jahrhundert spielte, liefert die Baugeschichte von Straßburg, Ulm und Burgos dann weiter sprechende Beweise. Auch die Profanplastik muß bedeutend gewesen sein. Wir würden eine klarere Vorstellung davon haben, wenn der um 1407 errichtete Rathausturm seinen Statuenschmuck noch besäße; die mehr als 100 Figuren, die an seinen Wänden standen, müssen Hauptwerke der kölnischen Skulptur gewesen sein. Auch der kölnische Bildhauer, von dem Ghiberti in seinen Kommentaren (II. XIV) erzählt, daß er im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts die junge Skulptorengeneration in Florenz sehr beeinflußte, durch Zeichnungen und Modelle, zwingt dazu, Köln als berühmtes Zentrum der damaligen Skulptur anzusehen. Diese seltsame, von Ghiberti überlieferte Geschichte, die bei Perkins: «Ghiberti et son école» auf Seite 125 abgedruckt ist, harrt noch ihrer genauen Erklärung. Der Künstler reiste mit einem Herzog von Anjou, überwarf sich mit ihm und lebte dann bei Florenz als Eremit, ohne selbst zu schaffen, aber als Ratgeber und Lehrer für die jungen Künstler. Er starb 1417, nach siebenjährigem Aufenthalt. Marcel Reymond hat in der Gazette des Beaux-Arts (XXII. 3. Per. 1899) über diese Frage gehandelt und die Beziehungen zwischen dem nordischen Realismus bei Donatello und Jacopo della Quercia, die voneinander unabhängig sind, in ein neues Licht gerückt. Vielleicht sei der Deutsche Ghibertis ein Vermittler gewesen. Es ist wohl nicht nötig, dies anzunehmen — die stilistischen Unterschiede zwischen dem Norden und dem Süden sind doch immerhin sehr beträchtlich, und Ghiberti sagt ausdrücklich von dem Kölner, seine Figuren hätten sehr gedrungene Proportionen gehabt, was für Donatello und Quercia nicht paßt. Wenn ein neuer Geist über

Es ist nötig, für diese Annahme einige andre Tatsachen zu berücksichtigen, nicht so sehr aus dem Gebiet der Stilvergleichung, als vielmehr Fragen ikonographischer und allgemein kunsthistorischer Art.

Der Mann, der beim Bau des Bremer Rathauses die Entscheidung darüber hatte, mit was für Figuren die Fronten geschmückt werden sollten, ließ sich natürlich von einer einheitlichen Idee leiten. Das Dekorative der Statuen war sicher nicht das, woran er zunächst dachte, sondern das Symbolische. Wir sahen, er wählte Kaiser und Kurfürsten und — im weitesten Sinne genommen, — «Weise». Also Symbole der weltlichen Gewalt und Vertreter von intellektueller und moralischer Tüchtigkeit. Die Bürger, die sich das Haus bauten, errichteten es zu Zwecken und als Zeichen politischer Macht und sie dokumentierten dabei die Absicht, ein weises, tugendreiches Regiment zu führen. Daß sie dabei, bei der Darstellung der weltlichen Herrschaft, Bilder des Kaisers und der Kurfürsten aufrichteten, erscheint uns für eine «freie» Stadt, die nur in einem geringen Maße von einem Landesherren, dem Erzbischof, abhängig war, ohne weiteres verständlich. Aber in der damaligen Zeit war dieser Vorgang einigermaßen neu, dieser Hinweis auf zeitgenössische Persönlichkeiten als Repräsentanten weltlicher Macht. Häufiger war damals eine historisch-symbolische Vereinigung der «neun Helden», wie sie viele Rathäuser des 14. Jahr-

---

die Welt kommt, bricht er oft an verschiedenen Stellen gleichzeitig los. Die Beziehungen zwischen Dijon und Köln harren auch noch einer Klärung. Es müssen Wechselbeziehungen gewesen sein, wenigstens haben die Burgunder Herzöge sich oft Künstler aus dem Rheinland herangezogen. So war der Vater des Claus Sluter ein Architekt aus Mainz (s. Reymond, Gaz. des Beaux-arts XXII. 3. Per. 1899. S. 350, Anm. 1. Nach einer im Jahre 1899 in der Bibliothèque de l'école des Chartes, Seite 86 von Stein publizierten Urkunde), und im Jahre 1402 malte ein Kölner Meister Hermann im Kreuzgang der Karthause von Dijon, zusammen mit einem Franzosen namens Jean Malonel. Der Auftraggeber war Philipp der Kühne. (S. Merlo: Kölnische Künstler). Im wesentlichen aber hat auf die Dauer der Stil von Dijon sich durchgesetzt. Einwirkungen davon fanden wir in der kölnischen Grabmalskunst, auch die Apostel der Stiftskirche in Cleve zeigen diesen Einfluß. (Abb. bei aus'm Werth, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Tafel VIII.) Manche von ihnen erinnern ganz an die trauernden Figuren Sluters, besonders der Andreas (Nr. 18 bei aus'm Werth l. c.). Daß diese Figuren, wie aus'm Werth angibt, noch ins 14. Jahrhundert gehören, ist unwahrscheinlich. Clemen datiert sie um 1400 ca.

hunderts zeigen oder zeigten,[1] und wie sie in monumentalster Form um 1370 in Köln entstand, an der Abschlußwand des großen Hansasaales im Rathause.[2] Das Zeitlose, das in einer solchen Zusammenstellung von verschiedenen Gestalten der Geschichte liegt, war ganz im Sinne der unindividuellen Auffassung des hohen Mittelalters. Eine Epoche aber, die an Stelle dieser freien Symbole lieber Figuren der Gegenwart sehen wollte, bekundet sich auch damit als eine individualistisch fortgeschrittenere; und so begegnen plastische Darstellungen der Kurfürsten tatsächlich verhältnismäßig spät. Denn wenn auch die Institution der Kurfürsten als offizielle Macht erst im 14. Jahrhundert genau umschrieben wurde — durch die goldene Bulle — de facto hat das Konsortium dieser Fürsten jahrhundertelang schon neben, ja, manchmal über dem Kaiser regiert, so daß auch für die Anschauung des Volkes die weltliche Macht sich in ihnen längst darstellte. — Das erste Mal, daß, soweit wir wissen, die sieben Kurfürsten von der Skulptur gebildet wurden, war etwa um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Es geschah in Aachen, an der Kurie des deutschen Königs Richard von Cornwall, der 1257 dort als Nachfolger Wilhelms von Holland gekrönt wurde und sich einen kleinen Palast baute. Im zweiten Stockwerk der Front standen auf Konsolen die Statuen der sieben Kurfürsten.[3] Das Gebäude war kein Rathaus, sondern ein Privatgebäude des Königs; daß sich in der Reihe der Figuren nicht auch eine Gestalt des Kaisers befindet, ist also begreiflich. Aber die Anbringung der sieben Kurfürsten hier verdient doch Beachtung. Vielleicht war dies ein Akt der Klugheit, vielleicht wollte der König, der seine Wahl neben seinem eigenen Gelde vor allem dem Erzbischof von Köln zu verdanken hatte, damit andeuten: «König von Kurfürsts Gnaden»; um seine schwache Position zu stärken. Die Siebenzahl der Kurfürsten stand damals noch nicht unbedingt fest, nur ist die Wahl gerade dieses Königs, der sie in der Plastik fixierte, die erste, von der sie

---

[1] S. Küsthardt: «Die neun guten Helden» (Zeitschrift des Harzvereins für Geschichte und Altertumskunde. 1890 S. 1—18).

[2] S. Abbildung bei Renard, Köln. S. 100.

[3] Die jetzigen sind modern, die ziemlich stark verwitterten und fragmentierten Originale befinden sich im Suermond-Museum.

offiziell erwähnt wird. — Das zweite Skulptur-Monument, das uns die Kurfürsten zeigt, ist ebenfalls im rheinischen Kunstkreis entstanden: die Reliefs von den Zinnen des ehemaligen Kaufhauses in Mainz, die jetzt im Museum in Mainz aufbewahrt werden, aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts.[1] Hierbei haben wir es mit einem rein bürgerlichen Gebäude zu tun, und hier finden wir auch die Gestalt des Kaisers. Die Fürsten sind schwer gerüstet, kriegsmäßig, im Nacken hängt ihnen außerdem noch der mächtige Turnierhelm. Bei den Erzbischöfen von Köln und Trier wird man an ihren geistlichen Stand nur ganz von ferne erinnert dadurch, daß ihre Turnierhelme von einer kleinen, von unten kaum sichtbaren Bischofsmütze gekrönt werden. Bei dem Mainzer dagegen, Peter von Aspelt, der drei Könige weihte, war auch dieses unbedeutendste Zeichen nicht nötig. Die Figuren sind paarweise zueinander geneigt, redend oder kämpfend, ihre Reihenfolge muß man sich danach so ergänzen, wie die Bremer Statuen. Wichtig ist, daß die beiden Kurfürsten von Trier und Köln hier genau so miteinander verkehren, wie eben in Bremen, wo diese die einzigen waren, die überhaupt miteinander in Beziehung gesetzt sind. Der von Trier hebt mit einer höchst ausdrucksvollen Geste seine linke Hand an die Schulter, nach außen gedreht, zweifelnd; der von Köln legt beteuernd die Rechte auf die Brust. Daraus geht hervor, daß der Meister der Bremer Figuren diese Mainzer gesehen oder Kenntnis von ihnen gehabt hat. Seine Beziehung zum Rheinlande allgemein ist dadurch weiter belegt.

In Köln, um das es sich für uns ja vornehmlich handelt, gab es nun damals auch eine Darstellung der Kurfürsten, und zwar im Rathaus, in demselben Hansasaale, wo die neun Helden standen. Das oben schon zitierte Freskogemälde, das sich auf einer Wand dieses Saales befand, und dessen geringe Reste im Wallraff-Richartz-Museum aufbewahrt werden, enthielt nämlich außer den Brustbildern von Propheten auch die Gestalten des Kaisers und der Kurfürsten. Uebrig geblieben davon ist nur

---

[1] S. Abbildung einer Rekonstruktion im Handbuch der Architektur, 2. Teil. 4. Band. Heft 2. S. 59/60.

(Curie Richard Conwalls ebenda. S. 50.) Abbildung der Kurfürsten: Zeitschrift des Mainzer Altertumsvereins IV. 4. (1905).

die des Kaisers, (Abb. 34) — es war damals Karl IV., König von Böhmen, — aber sie zwingt uns, die Kurfürsten zu ergänzen. Der Kaiser, mit Krone, Hermelin und Szepter steht unter einer Brüstung. Er hält mit der Rechten ein Spruchband, auf dem die Worte zu lesen sind: «ir suelt des ryches noet besinnen wael up verlies ind up gewinnen.» Sein Blick geht seitwärts aus dem Bilde heraus, mit ernster Miene. Die eine Hand deutet mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den Spruch; sie trifft das Wort «ryches». Mit diesem «ir», mit diesen Menschen, die auf des Reiches Wohl bedacht sein sollen, ungeachtet ihres eigenen Verlustes und Gewinnes, damit kann niemand anders gemeint sein, als die Kurfürsten. Die Propheten können es nicht sein; das ist einmal an sich unwahrscheinlich, weil die höchst aktuelle Mahnung betreff Gewinn und Verlust bei ihnen keinen Sinn haben würde. Aber auch aus künstlerischen Gründen ist diese Annahme zu verwerfen: die Brustbilder der Propheten sind in weit größerem Maßstabe gemalt, als die Figur des Kaisers. — Wir können uns jetzt den Gegenstand dieser Malerei annähernd so rekonstruieren, daß Kaiser und Kurfürsten unter einer Brüstung standen und daß sich bei ihnen die Bilder von Propheten befanden. Die Verbindung wird eng gewesen sein — der eine der Propheten macht eine abwärts deutende Bewegung.[1] Das Gemälde versinnbildlichte also denselben Gedanken, wie der plastische Schmuck des Bremer Rathauses: weltliche Macht im Zusammenhang mit den Vertretern von Weisheit und Tugend. Nur ist hier, in der Malerei, der Gedanke durch Zuhilfenahme der Schrift noch klarer ausgedrückt, und die Vereinigung von Kurfürsten und Weisen, die in Bremen ein wenig locker erscheint, ist hier durch das räumliche Beieinander auf derselben Wand ganz zwanglos und eindeutig.

Wir sahen, daß die plastische Darstellung der Kurfürsten zuerst im Rheinland auftrat, in der Nähe von Köln, und dann in einer andern Stadt des Rheinlandes, in Mainz, weiter ent-

---

[1] Aus diesem Grunde ist uns wahrscheinlich, daß sich die Propheten über den Fürsten befanden, nicht umgekehrt, wie Firmenich-Richartz meint (Zeitschr. f. chr. K. VIII. Sp. 106). Dafür spricht auch ihr größerer Maßstab.

wickelt wurde. Daß ferner dieses zweite Monument in einem auffälligen ikonographischen Detail mit den Bremer Skulpturen übereinstimmt. Und nun ist nachgewiesen, daß die Verbindung von Kurfürsten und Weisen, die in Bremen etwas zusammenhanglos ist, in einem klaren und eindeutigen Beispiel in Köln zuerst auftritt, in demselben Rathause, für das auch eine Reihe plastischer Propheten geschaffen wurden. So finden wir auch auf dem Wege ikonographischen Vergleiches einen Beleg für unsre Ansicht, daß unser Bildhauer aus dem rheinischen Kunstkreis stammte, und daß besonders die Kölner Monumente auf seine künstlerische Bildung einflußreich waren. Seine Auftraggeber werden den Gegenstand, den sie für den Schmuck ihres Rathauses bestimmten, mit einem Hinblick auf die Hansastadt am Rhein ausgewählt haben.

Der leitende Mann im öffentlichen Leben Bremens war der damalige Bürgermeister Johann Hemeling, der seit 1382 im Rat saß und seit etwa 1390 das Amt des Dombaumeisters führte.[1] Er war eine bedeutende politische Persönlichkeit, in den Kämpfen zwischen Patriziat und Demokratie einerseits und Stadt und Erzbischof anderseits spielte er eine höchst wirksame Rolle, immer bemüht, das Ansehen des alten Rates, das durch die sozialen Unruhen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts geschwächt war, zu stärken und der Stadt eine möglichst selbständige Stellung gegenüber dem Erzbischof zu verschaffen. Er wollte eine «kaiserfreie» Stadt — das ist mehr, als eine bloß «reichsfreie» —, eine Stadt, die als einzige Oberhoheit den Kaiser anerkennt, unter stillschweigender Umgehung des Landesherrn, des Erzbischofs. Dieses Wort «kaiserfrei» scheint von Hemeling erfunden und mit vorsichtiger Ueberlegung in die literarischen Aufzeichnungen hineingepascht zu sein; in den Fälschungsprozessen, deren sich der Bürgermeister zur Erlangung seiner Zwecke bediente, wurde es bedeutungsvoll. Was Hemeling für Bremen beanspruchte, waren nun zum Teil nicht Forderungen, die allein für diese Stadt Sinn hatten, sondern die, mutatis mutandis, auch von andren

[1] S. Walter Stein. l. c. (Die bremische Chronik von Rynesberch und Schene, Hansische Geschichtsblätter 1906. S. 139 ff.)

erhoben wurden. Ja, man hat für seine politische Arbeit ein Vorbild feststellen können, und dieses Vorbild ist: — Köln. Die gefälschten Urkunden, die er für seine Absichten anfertigen ließ, handeln von drei Rechten, die Bremen verliehen sein sollten. — 1. Die Befriedung der Weser bis an die See, 2. die Befreiung von der Vehme, 3. die Tracht der Ratsherrn in Gold und Bunt (mehrfarbiges Pelzwerk). Die beiden letzten Ansprüche, die in einer gefälschten Urkunde sofort Verdacht erregen würden, wenn ihnen keine Präzedenzfälle vorausgingen, sind nun tatsächlich nach Kölner Muster formuliert: Köln war die einzige Stadt, die Befreiung von den heimlichen Gerichten erlangt hatte, und die einzige im heutigen Deutschland, wo die Ratsherrn in Gold und Bunt einhergingen, nach Weise der Ritter. Für die rheinische Metropole erklärt sich dieser Anspruch leicht aus dem Umstande, daß der Kölner Rat mit dem um die Stadt herum wohnenden Adel vielfach versippt und verschwägert war und diesen Verwandten nicht nachstehen wollte. Bei den Bremern war dies nicht der Fall — es handelt sich hier eben um eine der vielen Rangeifersüchteleien, die sich durch jene ganzen Jahrzehnte der innerhansischen Geschichte hinziehen und in denen das Bestreben Bremens deutlich zutage tritt, gleich nach Köln zu rangieren. Die in Frage kommenden Urkunden und die auf sie bezüglichen Stellen in der Chronik von Rynesberch und Schene, die von Hemeling «überarbeitet» sind, können allerdings erst, wie Stein nachgewiesen hat, nach 1420 entstanden sein, also 15 Jahre später als der Rathausbau. Aber die engen bremisch-kölnischen Beziehungen bestanden nicht erst seit damals, sondern schon lange vorher. Die bremische Ratsverfassung von 1398, die nach dem Vorbild des kölnischen Verbundbriefes vom Jahre 1396 gestaltet wurde, beweist das zur Genüge. Es kommt auch nur darauf an zu zeigen, daß der Mann, der seit dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts die öffentlichen Angelegenheiten Bremens für ein Menschenalter leitete, daß der mit den kölnischen Verhältnisse so vertraut war, daß er auch in einer ursprünglich ziemlich harmlosen Trachtfrage an diese Stadt als Vorbild dachte. Seit 1390 war er Dombaumeister, und wenn auch sein Name nachher beim Rathaus nicht besonders genannt wird, sondern andern Rats-

herren die Geschäftsordnung anvertraut war, so muß man doch bei dem eminent politischen Charakter dieses Baues unbedingt annehmen, daß er bei diesem Plan eine hervorragende Rolle spielte. Er wird bei der Auswahl des symbolischen Schmuckes sehr beteiligt gewesen sein, und da, wie wir sahen, dieser ehrgeizige Mann seine Stadt gern mit dem mächtigen Köln vergleichen wollte, liegt der Gedanke ja nahe, daß er auch hierin kölnischen Vorbildern gefolgt sei. Das Zusammentreffen, daß in Köln und in Bremen die Rathäuser mit demselben damals im übrigen nicht häufigen Symbolen geschmückt wurden, ist also wohl nicht zufällig, und auch von dieser Seite wird die Wahrscheinlichkeit, daß man sich als leitenden Künstler einen Bildhauer aus Köln kommen ließ, glaubhaft. — — —

Ich bin am Ende meiner Untersuchungen. Die Betrachtung des Kunststils in den Werken, nach denen wir fragten, wurde in ihren Ergebnissen durch den ikonographischen Befund unterstützt; und ein Blick auf die damaligen politischen und sozial-politischen Zustände unsrer Stadt lehrte, daß die von uns behaupteten Verhältnisse für die damalige Zeit mühelos denkbar und naheliegend waren. — Wir dürfen feststellen: die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen stehen im Zusammenhang mit der Plastik Kölns. Dies ist unser Resultat. Mehr können wir nicht sagen. Wir wissen nichts Persönliches über den Meister Johannes, nicht, ob er außer unsrer Statuen noch bedeutende Arbeiten geschaffen hat und wo sie sind. Er steht im Schatten hinter seinen Werken. Ihr Wert und ihre Schönheit muß uns genügen, und daß wir jetzt sagen können, wo der Baum, der hier so schöne Blüten trieb, seine Wurzeln hat, das ist am Ende nichts weiter als eine historische Beruhigung.

TAFELN.

(Aus: Bremen und seine Bauten.)

Abb. 1.

Das Rathaus zu Bremen.

(Aus: Bremen und seine Bauten.)

Abb. 2.

Ansicht des Rathauses zu Bremen. — Fragment einer Aufnahme des Marktes in Dilichs «Chronicon Bremense». 1604.

Phot.: L. Koch.

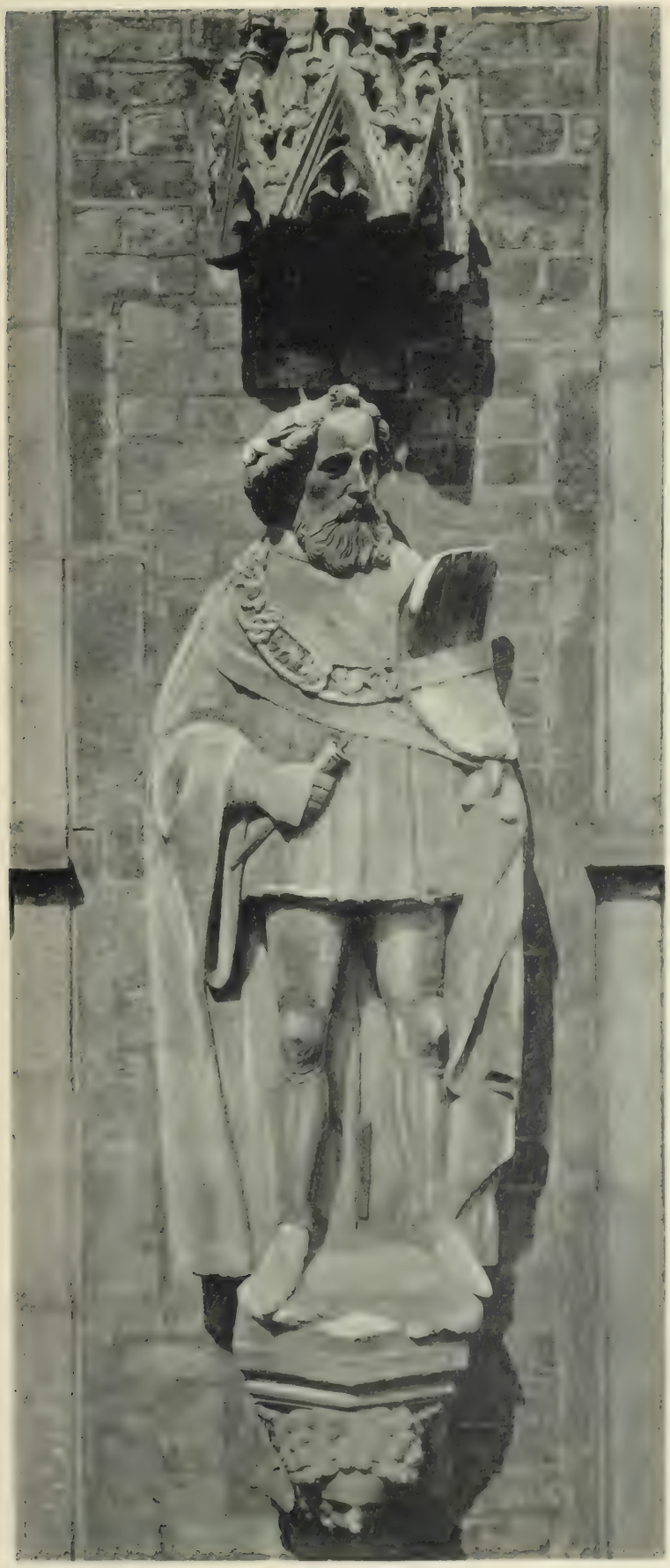
Abb. 3.

Figur von der Südfassade des Rathauses: Der Kaiser.

Phot.: L. Koch.

Abb. 4.

Figur von der Südfassade des Rathauses:
Der Kurfürst von Mainz.



Phot.: L. Koch.

Abb. 5.

Figur von der Südfassade des Rathauses:
Der Kurfürst von Trier.

Phot.: L. Koch.

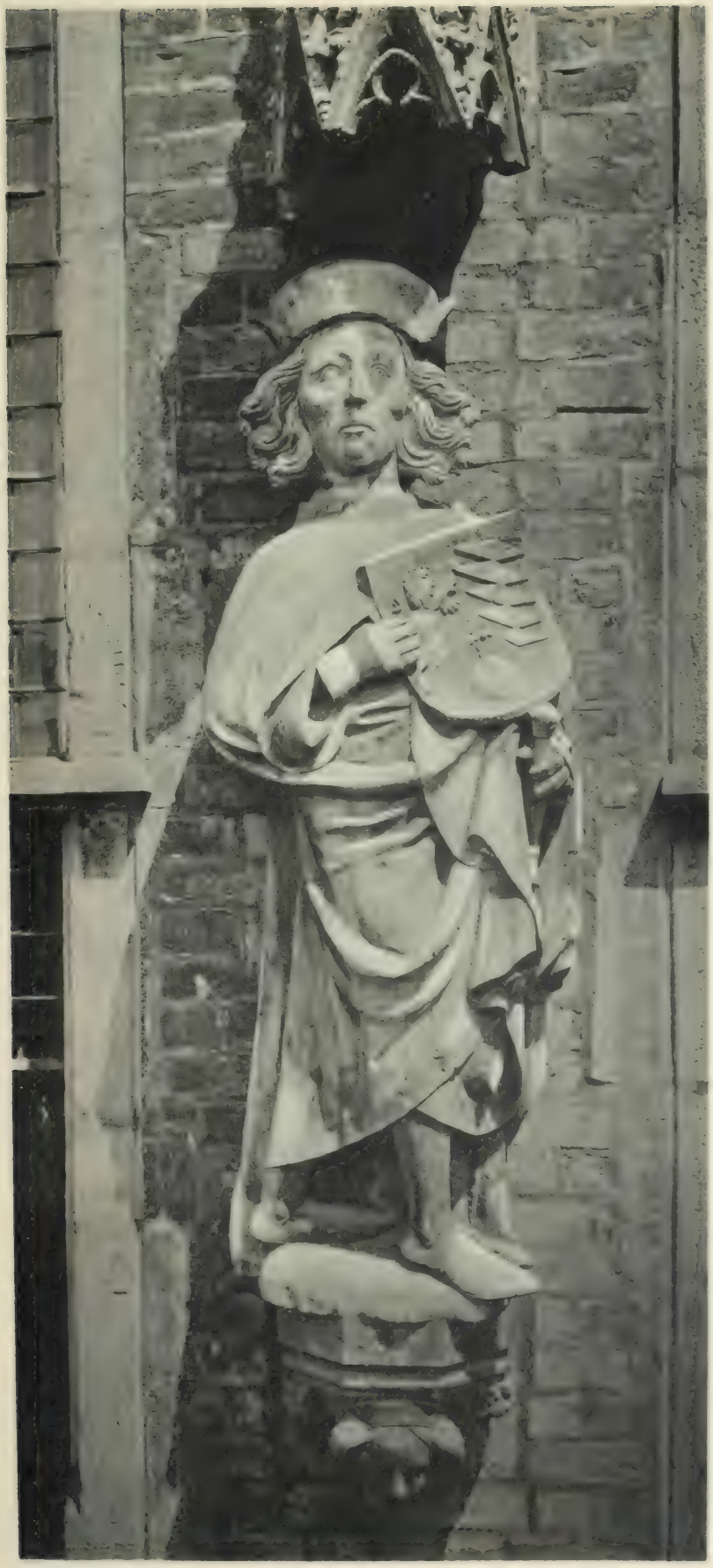
Abb. 6.

Figur von der Südfassade des Rathauses:
Der Kurfürst von Köln.

Phot.: L. Koch.

Abb. 7.

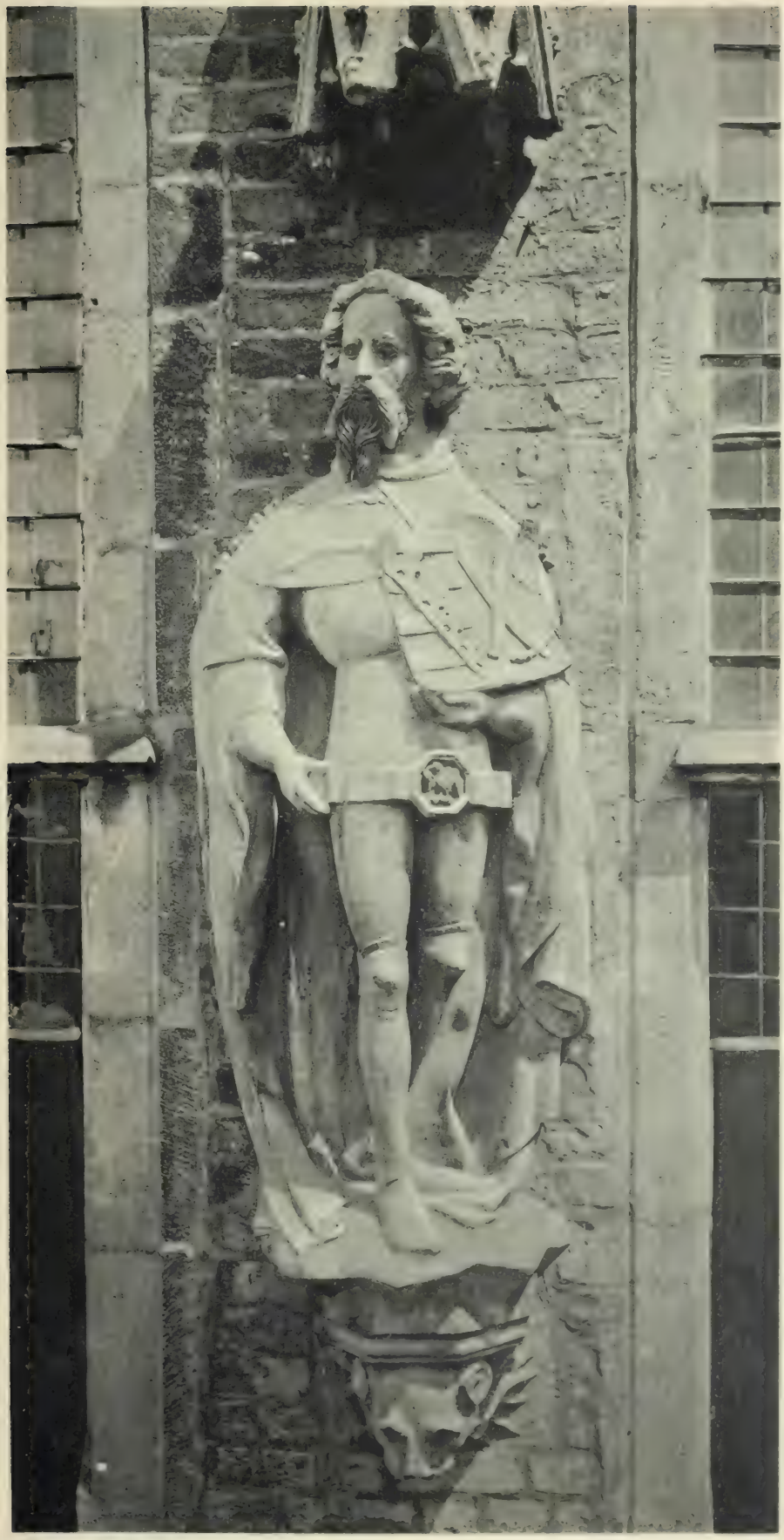
Figur von der Südfassade des Rathauses:
Der König von Böhmen.



Phot.: L. Koch.

Abb. 8.

Figur von der Südfassade des Rathauses:
Der Kurfürst von der Pfalz.



Phot.: L. Koch.

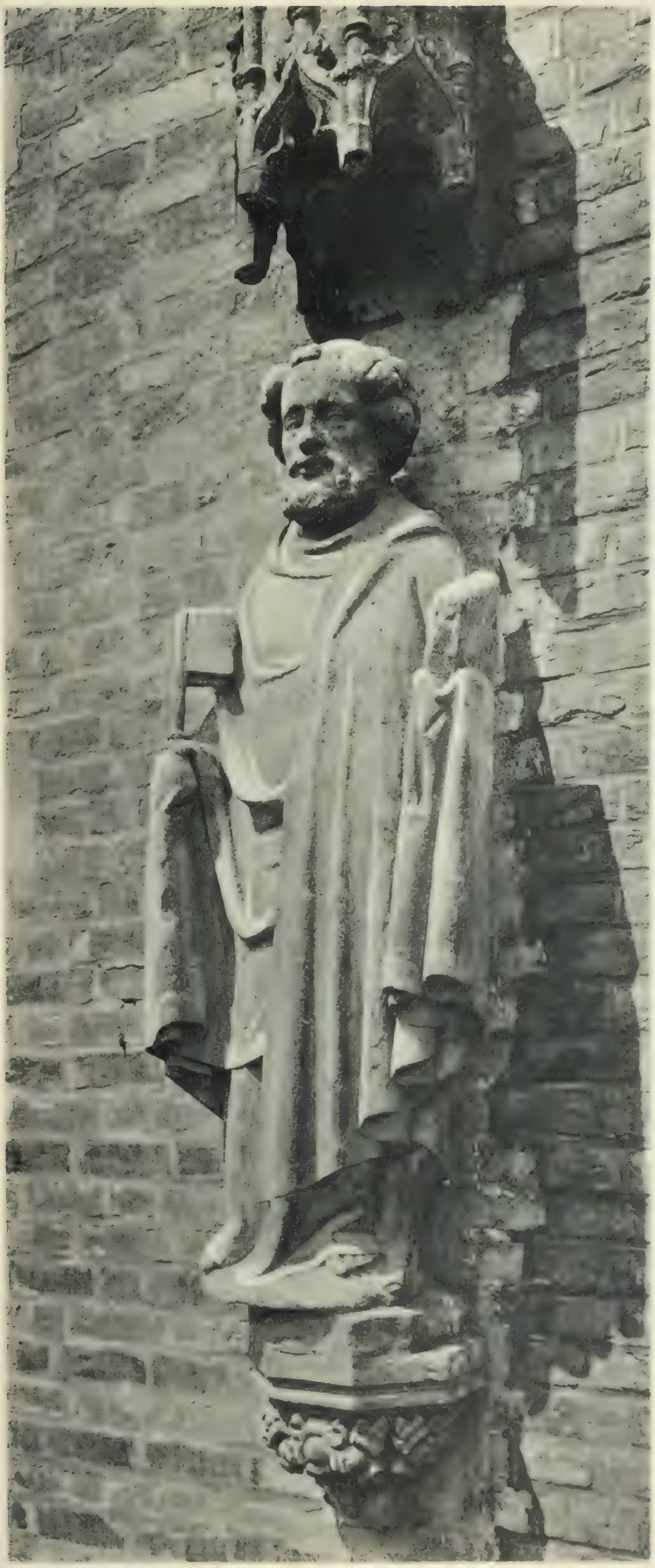
Abb. 9.

Figur von der Südfassade des Rathauses:
Der Kurfürst von Sachsen.

Phot.: L. Koch.

Abb. 10.

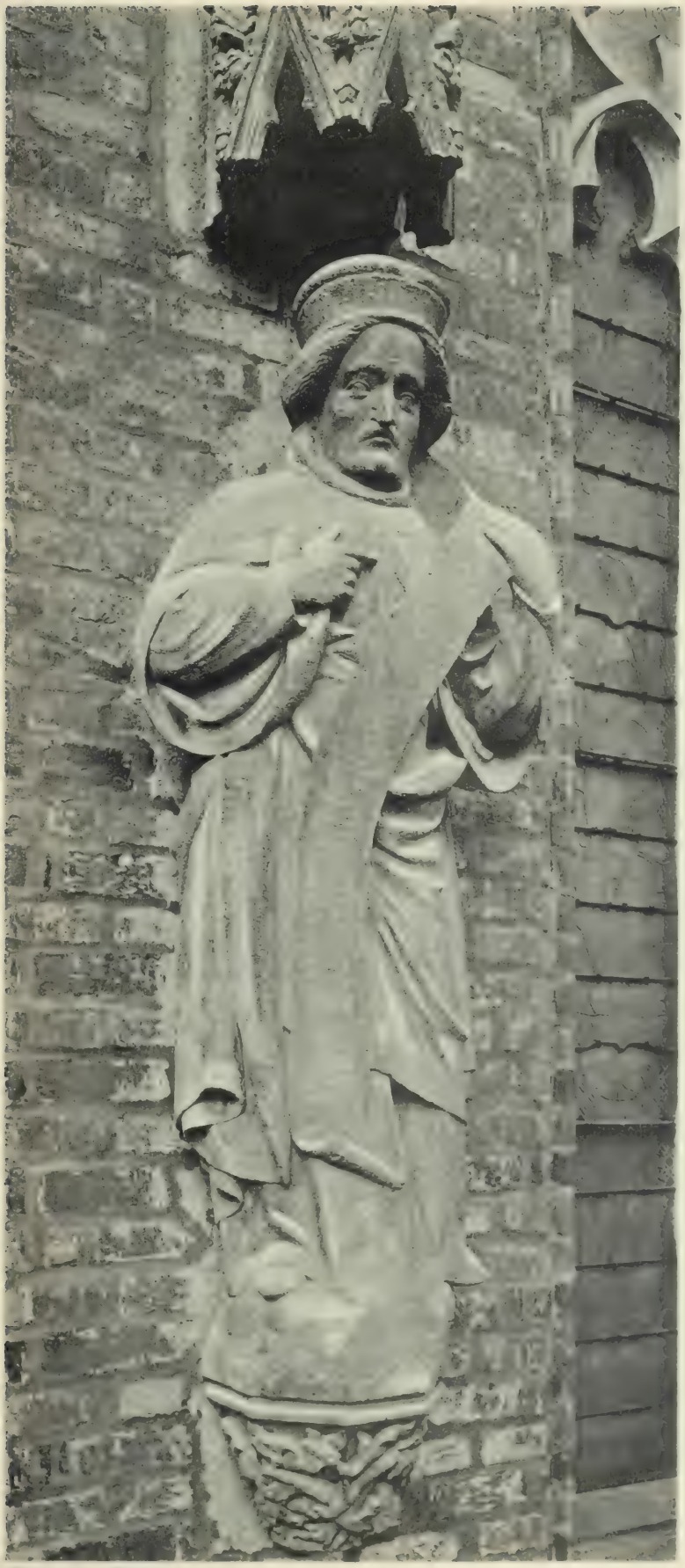
Figur von der Südfassade des Rathauses:
Der Kurfürst von Brandenburg.



Phot.: L. Koch.

Abb. 11.

Figur an der Ostseite des Rathauses:
Der heilige Petrus.



Phot.: L. Koch.

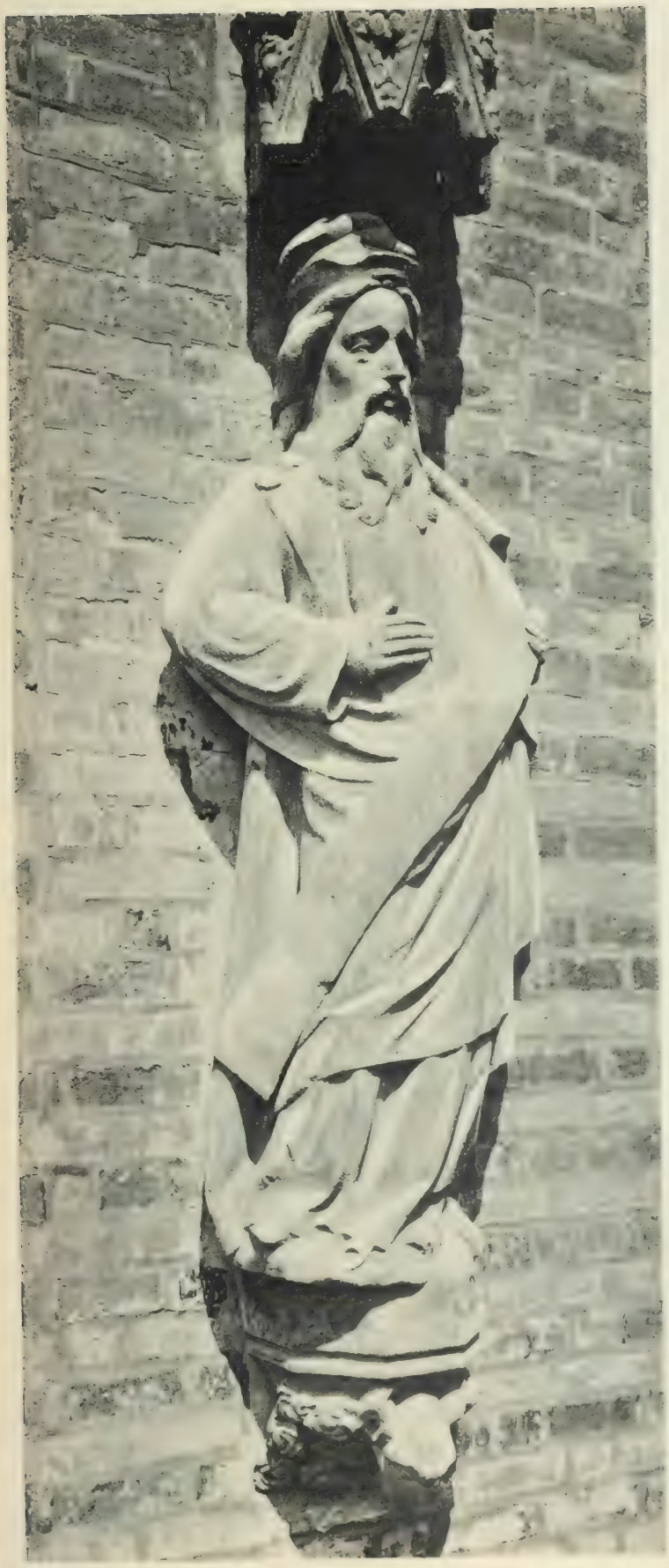
Abb. 12.

Figur von der Ostseite des Rathauses:
Ein Weiser, der «Doktor».

Phot.: L. Koch.

Abb. 13.

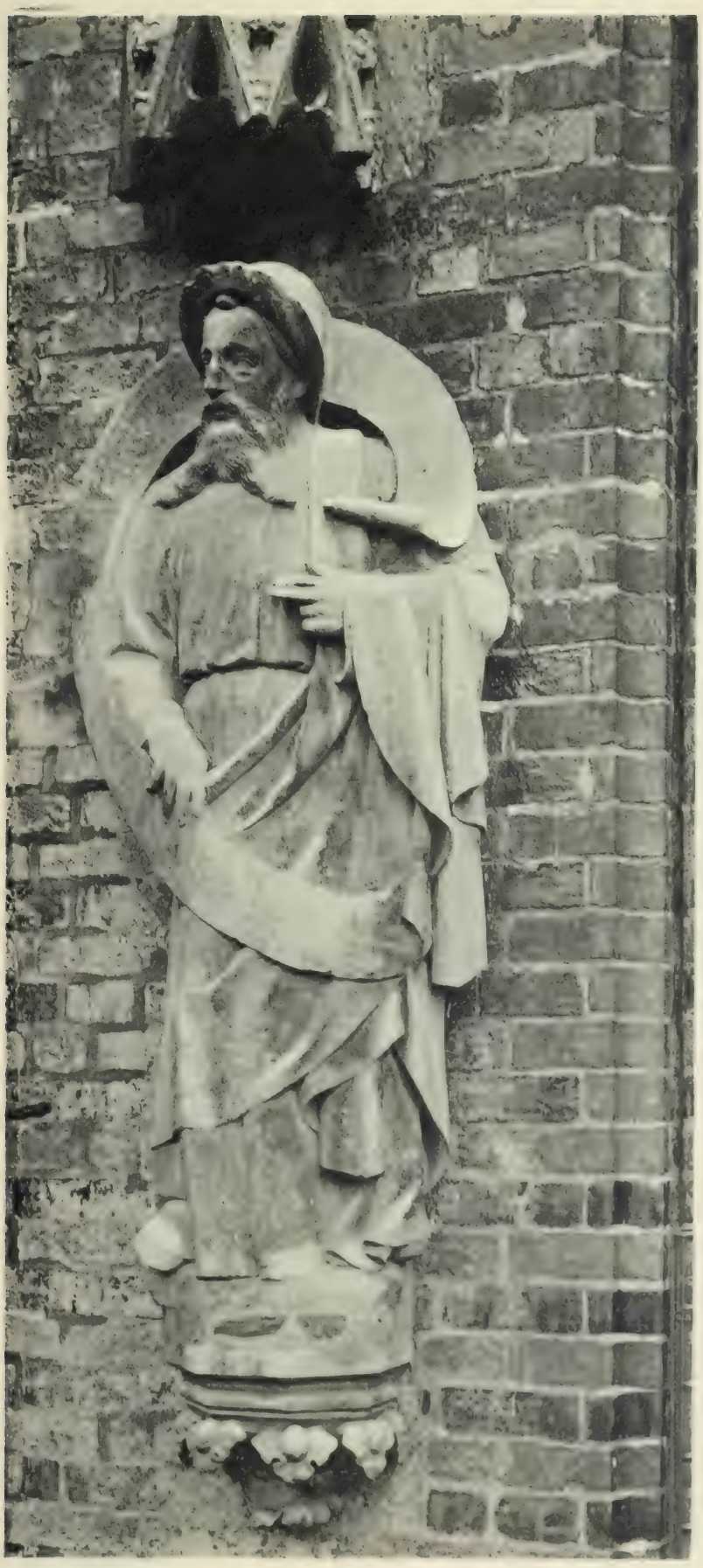
Figur von der Ostseite des Rathauses:
Ein Weiser, der «Moses».



Phot.: L. Koch.

Abb. 14.

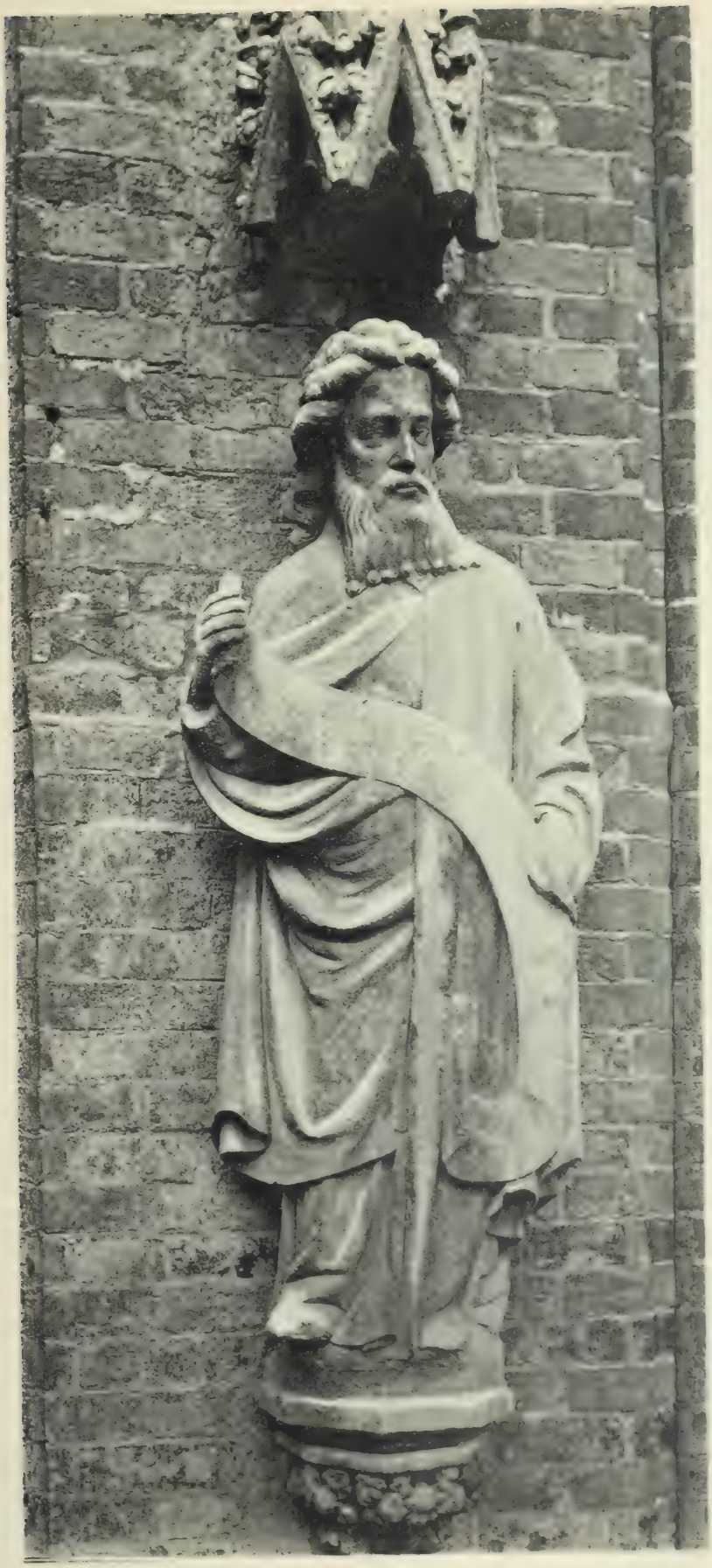
Figur von der Ostseite des Rathauses: Ein Weiser.



Phot.: L. Koch.

Abb. 15.

Figur von der Westseite des Rathauses: Ein Weiser.



Phot.: L. Koch.

Abb. 16.

Figur von der Westseite des Rathauses:
Ein Weiser, der «Aristoteles».

Phot.: L. Koch.

Abb. 17.

Figur von der Westseite des Rathauses:
Ein Weiser, der «Demosthenes».

Phot.: L. Koch.

Abb. 18.

Figur von der Westseite des Rathauses:
Ein Weiser, der «Cicero».

Phot. Wiegand.

Abb. 21.

Holzfigur. Prophet, im Rathaus zu Köln.

Phot. Ballhzany.

Abb. 20.

Holzfigur. Apostel, aus der Vorhalle der Stiftskirche in Cleve.

Phot. R. Stickelmann.

Abb. 19.

Figur unter dem nordwestlichen Ecktürmchen des Bremer Rathauses.

Phot.: Dr. Stoedtner.

Abb. 22.

Grabfigur des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden (†1414) im Kölner Dom. — Bronze.

Phot.: L. Koch

Abb. 23.

Der Roland zu Bremen.

Abb. 24.

Reliquienschrein der heiligen Aerzte Cosmas und Damian in der Michaelskirche in München. 1400—1410.
Nach einem Abguß im Gewerbe-Museum zu Bremen.

Phot. Dr. Stoedtner.

Abb. 25.

Marmorstatuetten vom Hochaltar des Kölner Doms. ca. 1360.

ot.: Dr. Stoedtner.

Abb. 26.

Statuetten vom Grabmal des Erzbischofs Engelbert III. von der Mark im Kölner Dom.

Phot.: Dr. Stoedtner.

Abb. 27.

Apostel vom Petersportal des Kölner Domes.

Phot.: Dr. Stoedtner.

Abb. 28.

Apostel vom Petersportal des Kölner Domes.

Abb. 29.

Madonnenstatue um 1400. Niederrheinisch. Madonnenstatue um 1400. Mittelrheinisch.
Bonn, Provinzialmuseum.

(Aus: P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Bonn, 1905.)

Phot. Dr. Stoedtner.

Abb. 30.

Statuetten vom Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden († 1414) im Kölner Dom.

Abb. 31.

Abb. 32.

Abb 34.

Abb. 33.

hot.: Wiegand.

bb. 31—33: Prophetenköpfe aus dem Hansasaal des Rathauses zu Köln, jetzt im Wallraff-Richartz-Museum.

Abb. 34: Kaiser Karl IV. Ebenda.

35. **Schmerber, H.,** Dr., Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —

36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —

37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —

40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —

41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —

42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —

43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit 48 Zinkätzungen. 1. —

(Von diesem Werke ist auch eine Luxusausgabe in gr. 4°, worin die Holzschnitte auf Papier des 16. Jahrhunderts abgezogen sind, zum Preise von M. 8. — erschienen.)

45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Abbildungen. 20. —

46. **Schubert-Soldern, F. von,** Dr., Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —

47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —

48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —

50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —

51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —

52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —

53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —

54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —

55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50

56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —

57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50

58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —

59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —

60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —

61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —

62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50

63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius. Sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —

64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —

65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —

66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —

67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —

68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —

70. **Bogner, H.,** Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. 2. 50

71. **Escher, Konrad,** Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. 8. —

72. **Bogner, H.,** Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. 3. —

73. **Bogner, H.,** Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. 3. —

74. **Janitsch, Julius,** Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln und 2 Abbildungen. 2. —

75. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 20 Lichtdrucktafeln. 12. —

76. **Geisberg, Max,** Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. 12. —

77. **Major, E.,** Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Mit 25 Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 15. —

78. **Ludwig, Heinrich,** Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. 6. —

79. **Rauch, Christian,** Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 31 Tafeln. 10. —

80. **Ludwig, Heinrich,** Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 4. 50

81. **Dibelius, Fr.,** Die Bernwardstür zu Hildesheim. Mit 3 Abb. im Text und 16 Lichtdrucktafeln. 8. —

82. **Stadler, Franz J.,** Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln. 14. —

83. **Kutter, Paul,** Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Tafeln. 8. —

84. **Eichholz, P.,** Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrhunderts. Mit 46 Abbildungen im Text. 4. —

85. **Geisberg, Max,** Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung. 7. —

86. **Humann, Georg,** Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Mit 96 Abbildungen. 6. —

87. **Springer, Jaro,** Sebastian Brants Bildnisse. Mit 2 Tafeln und 3 Abb. im Text. 2. 50

88. **Hieber, Hermann,** Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. 2. 50

89. **Escherich, Mela,** Die Schule von Köln. 6 —

90. **Brinckmann, A.,** Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Mit 25 Abbildungen. 10. —

91. **Schuette, Marie,** Der Schwäbische Schnitzaltar. Mit 81 Tafeln in Mappe. 25. —

92. **Baumeister, Engelbert,** Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 10. —

93. **Baum, Julius,** Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abbildungen auf 33 Tafeln. 10. —

94. **Schulz, Fritz Traugott,** Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg. Ein Bauwerk des XII. Jahrhunderts. Eine geschichtliche und bauwissenschaftliche Untersuchung. Mit 12 Abbildungen. 5. —

95. **Leidinger, Georg,** Vierzig Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz. Herausgegeben und mit Einleitung versehen. 8. —

96. **Waldmann, E.,** Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölnischer Kunst. Mit 29 Tafeln. 7.—; gebd. 8.50

Unter der Presse:

Hahr, August, Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abbildungen im Text.

Schreiber, W. L., und **Heitz, P.,** Die deutschen «Accipies» und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabelbestimmung.

Hildebrandt, Hans, Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 15 Tafeln.

Roth, Victor, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Mit 32 Tafeln.

Sitte, Alfred, Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler und des Reichspfennigmeisters Zacharias Geizkofler. 1576—1610. Beitrag zur Kunstgeschichte Augsburgs.

Hess, Wilhelm, Johann Georg Nesstfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerks und der physikalischen Technik des 18. Jahrhunderts in den ehemaligen Hochstiftern Würzburg und Bamberg. Mit 11 Abb. im Text und 13 Tafeln.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.

BINDING DEPT. MAR 30 1967

NB
586
B7W3

Waldmann, Emil, 1880-
Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit kölnischer Kunst.
J. H. E. Heitz
(1908)

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 01 24 07 017 8